cahiers du
CINEMA

Ernst Lubitsch
Vera Chytilova

numéro 198 février 1968

Le pesant est la racine du léger ;
la quiétude est maitresse de l'agitation.
Lao Tseu

cahiers du CINEMA

No 198 FEVRIER 1968



« La Veuve Joyeuse » - de Ernst [Lubit]sch (Jeanette [MacD]onald, Maurice Chevalier et Fifi D'Orsay).



La Sorcellerie [à tr]avers les âges» de Benjamin Christensen [(s]ortie prochaine à Paris).

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 65, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Michel Capdenac (Les Lettres françaises)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Robert Chazal (France-Soir)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Jean-Pierre Léonardini (L'Humanité)	Jean Narboni (Cahiers)
Week-end (Jean-Luc Godard)	★★★	★★★	●	★★★	★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★
Playtime (Jacques Tati)	★★	★★★	●	★★	●	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★
Ganga Zumba (Carlos Diegues)			★★	★★	★★	★★★	★★★	★★		★★
Benjamin (Michel Deville)	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★		●	★	●
Paranoia (Adrian Ditvoorst)	★	★		★★	★★		★★★		★★★	★★
Loin du Viet-nam (Collectif)	●	★★	★★★	★★★	★★★	★	●	★★	★★★	★★
Gangsters et philanthropes (Hoffman, Skorzewsky)			★	★	★★	★	★★		★★	
Tante Zita (Robert Enrico)	★★	★	★★★	★★	●	★★		●	★	●
Le Jardin des tortures (Freddie Francis)			★		★		★			
Le Prêteur sur gages (Sidney Lumet)	●		★★★	●	★	★★	●		★	●
Sensuellement suédoise (Gunnar Hoglund)	★		★		★★	●	★	●		
Douze salopards (Robert Aldrich)	★	★★	●	★	★	★★	●	●	★	●
L'Extravagant Dr Dolittle (Richard Fleisher)	★		★★	●	★	●	●	●	★	★
Pieds nus dans le parc (Gene Saks)	●		★★	★	★	●	●	●	★	
Casino Royale (Huston, Guest...)	●	●	●	★	★★	★★	●	●	★	●
Les Risques du métier (André Cayatte)	●	★		●	●	★	★★	●	●	★★
Le Cavalier sauvage (F.J. Spieker)			★	★	★	●	●	●	★	●
La Symphonie des héros (Ralph Nelson)	●		★	●	●	●	★	●	●	★★
Une nana nommée Fathom (Leslie Martinson)			★			★	●	●	●	
Chantage au meurtre (Sidney J. Furie)			★			●	★	●	●	●
Diaboliquement vôtre (Julien Duvivier)	★	●	●	●		★	●	●	●	●
Astérix le gaulois (Goscinny et Uderzo)	●		●	●	★	●	●	●	●	●
Vingt mille ans à la française (J. Forgeot)		●	●	●	●	●	★	●	●	●
Comment les séduire (Jean-Claude Roy)				●					●	●
La blonde de Pékin (Nicolas Gessner)	●	●	●	●	●	●		●	●	●
L'Homme à la Buick (Gilles Grangier)	●	●	●	●	●	●		●	●	●

Relire l'Histoire

par Jean-André Fieschi

Que nous proposent les Histoires du Cinéma — même les meilleures — sinon la mise en place définitive, au sein d'un espace cohérent et *orienté,* des œuvres, des tendances, des techniques et des idées ? Gardiennes de hiérarchies et de classements bien peu souvent remis en cause, elles semblent moins ouvrir le présent (Sadoul excepté) que préserver jalousement un passé détenteur de merveilles oubliées (on y apprend que les recettes du burlesque sont aujourd'hui perdues), ou riche d'expériences avortées (les recherches formelles de l'École française entre 1920 et 1927, dite Ecole impressionniste, n'auraient guère été que sympathiques aberrations, privées de tout futur).

Espace clos, jalonné, *culturel,* que conteste ou enrichit chaque jour la double programmation de la Cinémathèque française où, par-delà la savante anarchie des titres proposés, s'effectue la plus rigoureuse des *mises au présent* de l'Histoire. Espace ouvert, mobile, texte à déchiffrer et défricher en tous sens, ici, plus question désormais de parler des « lourdeurs bavaroises » de Lubitsch, ou de croire encore que Dziga Vertov soit l'ancêtre du cinéma-vérité. Ici s'opèrent les *changements de point de vue* qui ne s'opposent à l'Histoire des manuels que parce qu'ils *sont* l'Histoire en train de se faire. Que Lotte H. Eisner, dans son remarquable ouvrage (« L'Ecran Démoniaque », p. 124) reproche à *Escalier de Service,* de Leopold Jessner, « une trop grande rupture de ton entre les styles employés », c'est là sans doute une opinion qu'il faut prendre en considération. Mais Bernardo Bertolucci, fasciné par le film, admirera ce qui, maladresse aux yeux de Lotte Eisner, sera pour lui l'un des atouts formels les plus évidents du film. Ainsi Straub redécouvrira-t-il Lubitsch (égal pour lui de Murnau ou Lang), ou Rivette Lupu-Pick.

L'avènement d'une génération de cinéastes conscients de leur *héritage* écrit enfin l'Histoire que nous attendions. Le plus beau texte *critique* sur le *Tartuffe* de Murnau s'appelle *Nicht Versöhnt,* la plus forte exégèse des *Vampires* de Feuillade se nomme *L'Année dernière à Marienbad,* et les formes ouvertes de Mack Sennett, c'est dans *Week-end* ou *Les Carabiniers* qu'il faut aujourd'hui en rechercher les clefs. Qu'est-ce à dire, sinon retrouver en ce domaine une des intuitions majeures de Borges sur la littérature ? « Chaque écrivain, dit-il, crée ses propres précurseurs ». Remarque lourde de conséquences, dont le premier effet est sans doute d'imposer l'idée d'une certaine *réversibilité* de l'Histoire, à l'encontre du sens unique maintes fois célébré. On sait comment la genèse de *Citizen Kane,* par exemple, met l'accent, par un biais nommé Toland, sur la filiation fordienne. *Kane* vient donc après *Stagecoach,* dont il porte la trace. Influence répertoriée, commentée, expliquée. Mais nous est-il encore possible de voir *Stagecoach* sans que, par un insidieux retour, rétif à toute chronologie, les clairs-obscurs et plongées wellesiens n'expliquent, avec autant d'évidence, les données fordiennes où ils prirent pourtant naissance ?

C'est de ce nouvel espace historique, arpentable et mesurable en toutes directions, qu'il nous reste peut-être à rendre compte : c'est de lui, et de lui seul, que rendent compte en tout cas les cinéastes que nous aimons, de Godard à Resnais. Qu'il soit donc permis, au seuil de ce numéro Lubitsch, de rêver à l'influence de *La Prise du pouvoir par Louis XIV* sur *La Du Barry,* à celle de *Belle de jour* sur *Angel :* l'acte de lecture qui les unit n'est pas un nouveau paradoxe de l'espace-temps, mais la plus nécessaire conquête du présent. — J.-A. F.

Les dix meilleurs films de l'année 1967

Pierre Ajame — Par ordre alphabétique : Belle de jour, La Chasse au lion à l'arc, Le Dieu noir et le diable blond, Eclairage intime, Made in U.S.A., Persona, Rondo, Shakespeare Wallah, Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal, Week-end.

René Allio — 1 Persona. 2 Week-end. 3 Eclairage intime. 4 La Chinoise. 5 Mouchette. 6 Les Fusils. 7 L'Horizon. 8 La Chasse au lion à l'arc. 9 Blow Up. 10 La Mégère apprivoisée.

Michel Aubriant — 1 Shakespeare Wallah. 2 El Dorado. 3 Belle de jour. 4 Accident. 5 Mouchette. 6 Persona. 7 Week-end. 8 Le Samouraï. 9 Millie. 10 La Comtesse de Hong-Kong.

Jacques Aumont — 1 Persona, Playtime, Week-end. 4 Belle de jour, La Chasse au lion à l'arc, La Religieuse. 7 The Big Mouth, Force of Evil. 9 Les Fusils, Une affaire de cœur.

Jean Aurel — Par ordre alphabétique : La Chasse au lion à l'arc. La Chinoise. Le Départ. Deux ou trois choses que je sais d'elle. Mouchette. Persona. Playtime. Le Premier Maître. Le Vieil Homme et l'enfant. Week-end.

Jean de Baroncelli — Par ordre alphabétique : Blow up. La Chinoise. Le Dieu noir et le diable blond. El Dorado. La Faim. Mouchette. Persona. Playtime. Le Samouraï.

Raymond Bellour — 1 Deux ou trois choses que je sais d'elle. 2 Week-end, La Chinoise, Made in U.S.A., Blow Up, Persona, Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal. 8 El Dorado. 9 La Faim, Elvira Madigan.

Robert Benayoun — 1 Blow Up. 2 Belle de jour. 3 Accident. 4 Les Petites Marguerites. 5 Le Voleur. 6 The Big Mouth. 7 Shakespeare Wallah. 8 Elvira Madigan. 9 Une affaire de cœur. 10 Two For the Road.

Patrick Bensard — 1 Belle de jour, Persona. 3 The Big Mouth. 4 La Collectionneuse, La Comtesse de Hong-Kong, Deux ou trois choses que je sais d'elle, La Loi du survivant, Le Premier Maître.

Charles Bitsch — 1 Belle de jour, La Chinoise, La Comtesse de Hong Kong, Persona, Le Premier Maître. 6 Le Départ, The Big Mouth, Made in U.S.A., Shakespeare Wallah, La Religieuse.

Mag Bodard — 1 Mouchette. 2 Deux ou trois choses que je sais d'elle. 3 La Chinoise. 4 Les Demoiselles de Rochefort. 5 Eclairage Intime. 6 Les Petites Marguerites. 7 Shakespeare Wallah. 8 Accident. 9 Le Vieil Homme et l'Enfant. 10 Le Viol.

Jacques Bontemps — 1 Persona. 2 The Big Mouth, La Chasse au lion à l'arc, Made in U.S.A., Méditerranée, Playtime. 7 Les Petites Marguerites, Shakespeare Wallah. 9 Les Demoiselles de Rochefort, Les Dix mille soleils.

Jean-Louis Bory — 1 Mouchette, Le Premier Maître, Shakespeare Wallah, Week-end. 5 Playtime. 6 Les Dix mille soleils, Eclairage intime. 7 El Dorado. 9 La Collectionneuse. 10 Blow Up.

Pierre Braunberger — 1 Vivre pour vivre. 2 Week-end. 3 Trains étroitement surveillés. 4 Les Petites Marguerites. 5 Shakespeare Wallah. 6 Eclairage intime. 7 La Collectionneuse. 8 La Chinoise. 9 La Religieuse. 10 La Chasse au lion à l'arc.

Patrick Brion — 1 Forty Guns. 2 El Dorado. 3 Two For the Road. 4 La Comtesse de Hong-Kong. 5 The Dirty Dozen. 6 The Big Mouth. 7 Seconds. 8 The War Wagon. 9 The Pistolero of Red River. 10 The Group.

Noël Burch — Par ordre alphabétique : Belle de jour, La Chasse au lion à l'arc, Deux ou trois choses que je sais d'elle, La Faim, Mouchette, La Musica, Persona, Les Petites Marguerites, La Religieuse, Week-end.

Michel Caen — 1 Belle de jour, Persona, Week-end. 4 La Chinoise, Deux ou trois choses que je sais d'elle, La Religieuse. 7 La loi du survivant. 8 Les Compagnons de la marguerite. 9 L'Horizon. 10 Frankenstein créa la femme.

Michel Capdenac 1 Belle de jour. 2 Le Dieu noir et le diable blond. 3 Shakespeare Wallah. 4 Mouchette. 5 Le Premier Maître. 6 Blow Up. 7 Les Petites Marguerites. 8 La Chasse au lion à l'arc. 9 Persona. 10 Loin du Viet-nam.

Albert Cervoni 1 Shakespeare Wallah. 2 Anita G., La Chasse au lion à l'arc, La Collectionneuse, Eclairage intime, Le Premier Maître, Une affaire de cœur, L'Une et l'autre, Vingt heures, Week-end.

Henry Chapier 1 Deux ou trois choses que je sais d'elle, La Chinoise, Week-end. 4 La Musica. 5 O Salto. 6 Shakespeare Wallah. 7 La Chasse au lion à l'arc. 8 This Property is Condemned. 9 Mamaïa. 10 Loin du Viet-nam.

Michel Ciment Par ordre alphabétique : Accident, Belle de jour, The Big Mouth, Les Demoiselles de Rochefort, Le Dieu noir et le diable blond, Eclairage intime, El Dorado, Les Fusils, Persona, Le Premier Maître.

Jean Collet 1 Belle de jour. 2 Week-end. 3 The Big Mouth. 4 La Comtesse de Hong-Kong. 5 Playtime. 6 La Collectionneuse. 7 Shakespeare Wallah. 8 Méditerranée. 9 La Chinoise. 10 La Chasse au lion à l'arc.

Jean-Louis Comolli 1 Persona, Belle de jour. 3 La Chasse au lion à l'arc, Playtime. 5 The Big Mouth, La Religieuse. 7 Les Demoiselles de Rochefort, Les Petites Marguerites. 9 La Chinoise, The Fortune Cookie.

Michel Cournot 1 Week-end, Week-end, La Chinoise, La Chinoise, Deux ou trois choses que je sais d'elle, Deux ou trois choses que je sais d'elle, Made in U.S.A., Made in U.S.A., Anticipation, Anticipation.

Serge Daney Par ordre alphabétique : Belle de jour, The Big Mouth, La Chasse au lion à l'arc, La Chinoise, Le Départ, Joszef Katus, Méditerranée, La Religieuse, Shakespeare Wallah, Une affaire de cœur.

Michel Delahaye 1 La Chasse au lion à l'arc, Persona, Les Petites Marguerites, Week-end. 5 Les Demoiselles de Rochefort, Le Départ, L'Homme n'est pas un oiseau, La Religieuse, Shakespeare Wallah, Stranded.

Jean Domarchi Par ordre alphabétique : L'Affaire Al Capone, Belle de jour, Blow Up, Borodino, The Fortune Cookie, Peter Gunn, Hombre, La Religieuse, The Strawberry Blonde, See you in Hell Darling.

Jacques Doniol-Valcroze 1 La Chasse au lion à l'arc, Mouchette, Persona. 4 Blow Up, Les Fusils, Week-end. 7 Le Dieu noir et le diable blond, Belle de jour. 9 Playtime.

Jean Douchet 1 Belle de jour, The Big Mouth, La Comtesse de Hong-Kong, El Dorado. 5 La Collectionneuse, The Fortune Cookie, Le Samouraï, The Strawberry Blonde, I Walked with a Zombie, Week-end.

Pierre Duboeuf 1 Belle de jour, Persona. 3 La Chinoise, Deux ou trois choses que je sais d'elle, Week-end. 6 La Chasse au lion à l'arc, Octobre à Madrid. 8 Shakespeare Wallah. 9 Le Dieu noir et le diable blond. 10 Les Fusils.

Bernard Eisenschitz 1 La Comtesse de Hong-Kong. 2 The Big Mouth. 3 La Collectionneuse, Week-end. 5 The Fortune Cookie, Two For the Road. 7 Belle de jour, Le Premier Maître.

Lotte H. Eisner 1 Belle de jour. 2 Araya, l'enfer du sel. 3 Elvira Madigan. 4 Le Mur. 5 Mouchette. 6 La Faim. 7 Le Théâtre de M. et Mme Kabal. 8 La Chinoise. 9 La Chasse au lion à l'arc. 10 Anita G.

Jean Eustache Par ordre alphabétique : Les Demoiselles de Rochefort, L'Homme n'est pas un oiseau, Les Fusils, Persona, Les Petites Marguerites, Playtime, Shakespeare Wallah, Week-end.

Jean-André Fieschi 1 Belle de jour, Persona, Playtime, Week-end. 5 La Chasse au lion à l'arc, Made in U.S.A., Les Petites Marguerites. 8 D'un Silence l'autre (« Cinéastes de notre temps » sur Sternberg T.V.), Les Fusils. 10 La Faim.

Daniel Filipacchi Par ordre alphabétique : Belle de jour, El Dorado, La Fin de Saint-Petersbourg, Hombre, Mouchette, Persona, Un homme pour l'éternité, Le Vieil Homme et l'enfant, Violence à Jéricho, Week-end.

Claude Gauteur 1 Le Pré de Béjine. 2 Belle de jour, Shakespeare Wallah. 4 Persona, Mouchette. 6 Le Premier Maître, Eclairage intime. 8 Les Petites Marguerites, Les Fusils, L'Une et l'autre.

Claude de Givray 1 Shakespeare Wallah, El Dorado. 3 La Religieuse, La Collectionneuse. 5 La Chinoise, La Chasse au lion à l'arc. 7 Persona, Trains étroitement surveillés. 9 The Fortune Cookie, Octobre à Madrid.

Sylvain Godet 1 Belle de jour. 2 The Big Mouth, La Chasse au lion à l'arc, Made in U.S.A., Persona, Playtime.

Gérard Guégan 1 Le Premier Maître. 2 The Big Mouth, Persona, Une affaire de cœur. 5 La Chasse au lion à l'arc, La Chinoise, La Comtesse de Hong-Kong. 8 Les Dix mille soleils. 9 Le Départ.

Marcel Hanoun 1 Persona. 2 Mouchette. 3 Elvira Madigan. 4 La Chasse au lion à l'arc. 5 La Collectionneuse. 6 La Faim. 7 Anita G. 8 Marat-Sade. 9 Loin du Viet-nam. 10 Octobre à Madrid.

Jean Hohman — Par ordre alphabétique : Deux ou trois choses que je sais d'elle, El Dorado, Eclairage intime. Les Fusils. La Musica, Le Samouraï, Le Scandale, Shakespeare Wallah, Le Vieil Homme et l'enfant, Violence à Jéricho.

Pascal Kané — 1 Persona. 2 The Big Mouth, Week-end. 4 Deux ou trois choses que je sais d'elle, Made in U.S.A., Les Fusils. 7 Blow Up, El Dorado, Le Premier Maître. 10 La Chinoise.

Pierre Kast — 1 Week-end. 2 Méditerranée. 3 Persona. 4 La Religieuse. 5 Vivre à tout prix. 6 La Chasse au lion à l'arc. 7 Les Petites Marguerites. 8 L'Une et l'autre. 9 La Collectionneuse.

Francis Leroi — Par ordre alphabétique : La Chasse au lion à l'arc, Eclairage intime, La Loi du survivant, Made in U.S.A., Méditerranée, Millie, Persona. La Religieuse, Two For the Road.

Louis Marcorelles — 1 La Noire de... 2 Le Dieu noir et le diable blond, Ganga Zumba, O Desafio. 5 L'Amérique fait appel. 6 Loin du Viet-nam (sketch Resnais-Sternberg). 7 La Chinoise, La Religieuse. Rondo. Two For the Road.

François Mars — 1 Blow Up. 2 El Dorado. 3 La Religieuse. 4 Mouchette. 5 Shakespeare Wallah. 6 Le Viol. 7 The Penthouse. 8 Casino Royale. 9 Les Risques du métier. 10 Batman.

Paul-Louis Martin — 1 Belle de jour. 2 Les Petites Marguerites, Playtime. 4 Persona. 5 La Religieuse. 6 Les Fusils. 7 Les Dix mille soleils. Le Premier Maître. 9 La Chinoise, Deux ou trois choses que je sais d'elle.

Christian Metz — 1. Belle de jour, La Chasse au lion à l'arc. La Chinoise, L'Homme n'est pas un oiseau. Le Pré de Béjine, Le Premier Maître. 7 Les Demoiselles de Rochefort, La Fin de St-Petersbourg, Persona. Une Affaire de cœur.

Luc Moullet — 1 Le Départ. 2 Week-end. 3 Stranded. 4 Deux ou trois choses que je sais d'elle. 5 Persona. 6 Blow Up. 7 Two For the Road. 8 L'Homme n'est pas un oiseau. 9 Playtime. 10 Qu'as-tu fait à la guerre, Papa ?

Jean Narboni — 1 Belle de jour. Force of Evil, Le Pré de Béjine. 4 La Chasse au lion à l'arc. Deux ou trois choses que je sais d'elle, Les Petites Marguerites, Persona. 7 Playtime, La Religieuse. 10 Les Fusils.

Claude Ollier — 1 Belle de jour, La Chasse au lion à l'arc, Made in U.S.A., Persona, Playtime, Week-end. 7 The Big Mouth. Les Fusils, Les Petites Marguerites. Le Premier Maître.

Jean-Claude Philippe — 1 La Chasse au lion à l'arc. 2 Méditerranée. 3 Shakespeare Wallah. 4 La Collectionneuse. 5 Belle de jour. 6 El Dorado. 7 The Big Mouth. 8 La Religieuse. 9 Les Fusils. 10 Made in U.S.A.

Sylvie Pierre — 1 Belle de jour. 2 Persona. 3 Week-end. 4 La Chasse au lion à l'arc. 5 Playtime. 6 La Religieuse. 7 The Big Mouth. 8 Les Demoiselles de Rochefort. 9 Shakespeare Wallah. 10 Les Fusils.

Jean-Daniel Pollet — Par ordre alphabétique : Blow Up, La Chasse au lion à l'arc, La Collectionneuse. La Comtesse de Hong-Kong. Deux ou trois choses que je sais d'elle, Eclairage Intime, Les Fusils. Les Jeunes Aphrodites, La Religieuse. Week-end.

Jacques Rivette — 1 Persona. 2 Belle de jour, La Chasse au lion à l'arc, La Chinoise/Week-end. La Collectionneuse. Le Dieu noir et le diable blond. Méditerranée/Le Pré de Béjine, Les Petites Marguerites. Playtime, Shakespeare Wallah.

Jacques Robert — Par ordre alphabétique : La Chasse au lion à l'arc, La Collectionneuse, L'Horizon, Le Scandale. Week-end. (Etranger) : La Comtesse de Hong-Kong, Eclairage intime. The Fortune Cookie, Hurry Sundown. Shakespeare Wallah.

Sébastien Roulet — Par ordre alphabétique : Belle de jour, The Big Mouth, La Chasse au Lion à l'arc, Deux ou trois choses que je sais d'elle. L'Horizon. Persona, Playtime, Le Pré de Béjine, Le Premier Maître, Shakespeare Wallah.

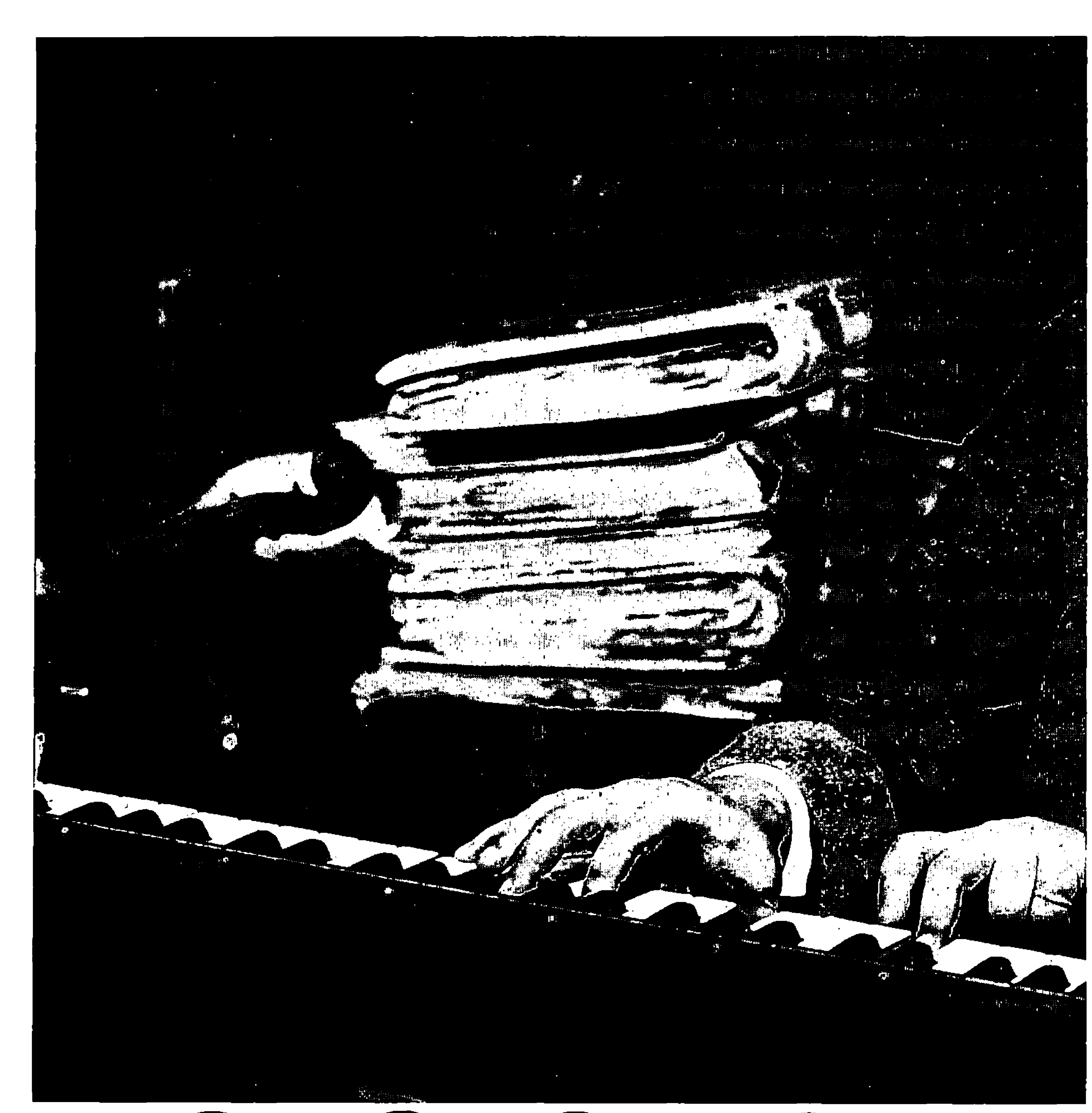
Jacques Siclier — 1 The Big Mouth. 2 Persona. 3 Belle de jour. 4 El Dorado. 5 La Religieuse. 6 Les Petites Marguerites. 7 Le Scandale. 8 L'Etranger. 9 Le Départ. 10 Week-end.

Roger Tailleur — 1 Le Premier Maître. 2 El Dorado. 3 Les Demoiselles de Rochefort. 4 The Fortune Cookie. 5 Eclairage intime. 6 Belle de jour. 7 Le Départ. 8 Les Fusils. 9 The Big Mouth. 10 Mamaïa.

André Téchiné — 1 Persona. 2 Les Petites Marguerites, Playtime. Made in U.S.A., Belle de jour. 6 La Chasse au lion à l'arc. 7 Méditerranée. La Religieuse, Les Demoiselles de Rochefort. This Property is Condemned.

François Weyergans — 1 La Chinoise. 2 Persona. 3 Deux ou trois choses que je sais d'elle. 4 La Chasse au lion à l'arc. 5 Ramdam à Rio. 6 Trois gars, deux filles et un trésor. 7 Week-end. 8 D'un silence l'autre (« Cinéastes de notre temps » sur Sternberg, TV). 9 Une nana nommée Fathom, Mouchette.

Nous précisons que beaucoup de nos amis dont nous publions les listes ci-dessus ont préféré ne pas citer les films anciens sortis cette année pour la première fois (« Force of Evil », « I Walked with a Zombie », « Curse of the Demon », « Le Pré de Béjine », etc.)
Comme chaque année, nous demandons à tous nos lecteurs de bien vouloir nous faire parvenir — avant le 20 février, date limite — leur liste des dix meilleurs films de l'année écoulée, afin d'établir leur palmarès. Nous les en remercions par avance



LES TOUCHES LUB

point ici l'objet de quelque culte exclusivement rétrospectif : l'apparentement de ses films
ceux, pour la période parlante, de Hitchcock, suffirait à désigner en lui moins une étape pari



ITSCH

L'hommage récent consacré à Ernst Lubitsch par la Cinémathèque française — une fois de plus grâce aux efforts d'Henri Langlois — nous permet de témoigner globalement et en meilleure connaissance de cause de l'admiration que nous portons à cet auteur, admiration qui jusqu'à présent ne s'était le plus souvent manifestée que par allusions. Lubitsch n'est aintes fois signalé dans l'ensemble qui suit — à ceux, pour la période muette, de Murnau, à autres dans l'Histoire du Cinéma (même privilégiée) qu'un relais essentiel.



EMIL JANNINGS DANS « LE PATRIOTE ».

Lubitsch était un prince

par François Truffaut

Il y a d'abord l'image, celle des films d'avant-guerre, je l'aime beaucoup. Les personnages sont de petites silhouettes sombres sur l'écran. Ils entrent dans les décors en poussant des portes trois fois hautes comme eux. Il n'y avait pas de crise du logement à cette époque-là, dans les rues, à cause des banderoles « appartements à louer », c'était le 14 juillet toute l'année. Ces grands décors disputaient la vedette aux vedettes, le producteur les payait cher, il fallait qu'on les voie, c'est que, l'homme aux cigares, il en voulait pour son argent et je crois bien qu'il aurait foutu à la porte le metteur en scène qui aurait eu le culot de faire tout un film en gros plan. A cette époque, quand on ne savait pas très bien placer la caméra, on la mettait trop loin, aujourd'hui, dans le doute, on la flanque sous les trous de nez des acteurs. On est passé de l'insuffisance modeste à l'insuffisance prétentieuse.

Cet avant-propos nostalgique et réactionnaire n'est pas déplacé pour introduire Lubitsch qui, au-delà de Pierre Doris affirmant qu'il vaut mieux pleurer dans une Jaguar que dans le métro, pensait fermement qu'il vaut mieux rire dans un palace que soupirer dans l'arrière-boutique au coin de la rue. Je sens bien que je ne vais pas avoir le temps de faire court.

Comme tous les artistes de stylisation, Lubitsch, consciemment ou non, retrouvait la narration des grands auteurs de contes pour enfants. Dans « Angel », un dîner pénible et embarrassant va réunir Marlène Dietrich, Herbert Marshall son mari et Melvyn Douglas son amant d'un soir qu'elle pensait bien ne plus revoir et que son mari a ramené par hasard à dîner. Comme souvent chez Lubitsch, nous y reviendrons, la caméra déserte le lieu de l'action pour celui qui permettra de regarder les conséquences. Nous sommes dans la cuisine. Le maître d'hôtel va et vient, il ramène d'abord l'assiette de Madame : « C'est curieux, Madame n'a *pas* touché à sa côtelette. » Puis l'assiette de l'invité : « Tiens, lui non plus. » (En fait, cette seconde côtelette est coupée en cent petits morceaux, mais inentamée.) La troisième assiette arrive, vide : « Pourtant Monsieur semble avoir apprécié la côtelette. » On a reconnu « Boucle d'Or » dans la maison des trois ours : la bouillie de Papa Ours était trop chaude, celle de Maman Ours trop froide, celle de Bébé Ours « tout juste bien », connaissez-vous une littérature plus nécessaire que celle-là ?

Alors cela, c'est le premier point commun avec la hitchcock-touch et le second c'est probablement la manière d'aborder le problème du scénario. Apparemment il s'agit de raconter une histoire en images et c'est ce qu'ils diront eux-mêmes dans leurs interviewes. Ce n'est pas vrai. Ils ne mentent pas pour le plaisir ou pour se foutre de nous, non, ils mentent pour **simplifier**, parce que la réalité est trop compliquée et qu'il vaut mieux consacrer son temps à travailler et à se perfectionner car nous avons affaire à des perfectionnistes.

La vérité, c'est qu'il s'agit de **ne pas** raconter l'histoire et même de chercher le moyen de ne pas la raconter **du tout.**

Il y a, bien sûr, le principe du scénario, résumable en quelques lignes, c'est généralement la séduction d'un homme par une femme qui ne veut pas de lui ou inversement ou encore l'invitation au péché d'un soir, au plaisir, les mêmes thèmes que Sacha Guitry, l'essentiel étant de ne pas traiter le sujet **directement.** Alors, si nous restons derrière les portes des chambres, si nous restons à l'office quand tout se passe dans le salon et dans le salon quand ça se passe dans l'escalier et dans la cabine de téléphone quand ça se passe à la cave, c'est que Lubitsch, modestement, s'est cassé la tête pendant six semaines pour finalement permettre aux spectateurs de faire le scénario eux-mêmes, avec lui.

Il y a deux sortes de cinéastes, c'est pareil pour les peintres et les écrivains, ceux qui travailleraient même sur une île déserte, sans public, et ceux qui... non... à quoi bon ? Pas de Lubitsch sans public mais, attention, le public n'est pas **en plus**, il est **avec**, il fait partie du film. Dans la bande sonore il y a le dialogue, les bruits, la musique et nos rires, c'est l'essentiel, sinon, il n'y a pas de film. Les ellipses de scénario, prodigieuses, ne fonctionnent que *parce que nos rires* établissent le pont d'une scène à l'autre. Dans le gruyère Lubitsch chaque trou est génial.

De temps en temps l'expression « mise en scène » signifie quelque chose, ici elle est un jeu qui ne peut se pratiquer qu'à trois et seulement pendant la durée de la projection.

Alors, plus rien à voir avec le cinéma du Docteur Jivago. Si vous me dites : « Je viens de voir un Lubitsch dans lequel il y avait un plan inutile » je vous traite de menteur. Ce cinéma-là, le contraire du vague, de l'imprécis, de l'informulé, ne comporte aucun plan décoratif, rien qui soit là « pour faire bien », non, on est dans l'essentiel jusqu'au cou.

Sur le papier, un scénario de Lubitsch n'existe pas, il n'a aucun sens, après la projection non plus, tout se passe **pendant** qu'on le regarde.

Nous étions là, dans l'ombre, la situation était claire, elle se tendait jusqu'à rompre au point que, pour nous rassurer nous-mêmes, nous anticipions la scène suivante en recourant évidemment à nos souvenirs de spectateur, mais Lubitsch justement, comme tous les génies, habité par l'esprit de contradiction, avait lui-même passé en revue les solutions préexistantes pour adopter celle qu'on n'avait jamais utilisée, l'impensable, l'énorme, exquise et déroutante.

On pourrait évidemment parler du « respect du public » mais cette notion sert trop souvent d'alibi, laissons-la de côté et plaçons un exemple bien venu.

Dans « Trouble in Paradise », Edward Everett Horton regarde Herbert Marshall d'une manière soupçonneuse. Il se dit qu'il a vu cette tête-là quelque part. Nous savons, nous, que Herbert Marshall est le pickpocket qui, au tout début du film, a assommé pour le voler le pauvre Horton dans une chambre de palace à Venise. Alors il faut bien qu'à un certain moment Horton se souvienne et neuf cinéastes sur dix, tas de feignants, qu'est-ce qu'on fait ? Le type dort dans son lit et la nuit, au milieu de son sommeil, il se réveille, se tape sur le front : « Ça y est ! Venise ! Ah le salaud ! » Qui est le salaud ? Pas Lubitsch en tout cas, qui se donne un mal de chien, qui se saigne aux quatre veines et qui va mourir du cinéma vingt ans trop tôt. Qu'est-ce qu'il fait Lubitsch, hein, qu'est-ce qu'il fait, comme dit Jean-Pierre Léaud dans « La Chinoise », eh bien ! Lubitsch, il nous montre Horton fumant une cigarette, se demandant visiblement où il a bien pu voir précédemment Marshall, tirant encore sur sa cigarette, réfléchissant, puis écrasant son mégot dans un cendrier argenté en forme de gondole... gondole... Venise ! Nom de Dieu ! Bravo, maintenant c'est le public qui se gondole et Lubitsch est là, debout au fond de la salle, surveillant son « audience », *redoutant* le moindre retard de rire comme Frédric March dans « Design for Living », jetant un œil vers le souffleur qui voit Hamlet s'avancer vers la rampe et s'apprête à tout hasard à lui souffler : To be or not to be !

J'ai parlé de ce qui s'apprend, j'ai parlé du talent, j'ai parlé de ce qui au fond, éventuellement, peut s'acheter en y mettant le prix, mais ce qui ne s'apprend ni ne s'achète c'est le charme et la malice, ah, le charme malicieux de Lubitsch, voilà qui faisait de lui vraiment un Prince. — François Truffaut.

La mise en scène par Ernst Lubitsch

On me demande constamment : « Comment parvenez-vous à ces « touches » qui impriment leur marque à un film ? Y pensez-vous au moment du tournage ? Est-ce que parfois ce sont les acteurs qui les trouvent ? Ou bien sont-elles toutes décidées avant le début du tournage ? » Quand j'aurai répondu à ces questions, et réglé ces petits problèmes, je vous aurai donné une bonne idée de mon rôle dans ce merveilleux travail : la fabrication d'un film.

Car il s'agit bien d'un travail merveilleux, d'une profession passionnante, et qui le devient plus avec chaque film. Ce qu'il faut surtout, c'est avoir toujours de nouvelles idées, trouver de nouvelles façons de maintenir l'intérêt du public, des méthodes différentes pour lui communiquer les significations. Dans le film avec Maurice Chevalier « One hour with you », j'ai laissé Maurice prendre le public pour confident, en se tournant vers lui de façon typiquement « Chevalier », pour demander d'un air suave : « Qu'est-ce que j'aurais dû faire ? » Au début du film, il s'adresse également au public, lui disant que, contrairement à ce qu'on pense, il est réellement marié. De cette façon on obtient une « touch » différente de ce que les autres metteurs en scène tentent de mettre dans leurs films. Comment obtient-on cela ?

On me donne une histoire. Disons, par exemple, puisque j'ai déjà parlé de Chevalier, que le film doit avoir Maurice et Jeanette MacDonald comme vedettes. Ceci fixé, et étant en possession du canevas général du scénario, je m'enferme pratiquement à clé, coupé du reste du monde, avec mon scénariste et mon équipe technique. Pendant deux ou trois mois nous travaillons sans relâche. Aucun détail n'est laissé au hasard. Il m'arrive de revenir plusieurs jours de suite sur une même scène. Après beaucoup de réflexion et d'inquiétude, quelqu'un finit par trouver la solution heureuse. Et à ce moment-là, nous pouvons continuer. La semaine suivante, je peux imaginer de façon très différente la manière dont la scène doit être tournée. Nous recommençons, revenons en arrière, renonçant à certaines idées, à des scènes entières s'il le faut, pour nous conformer au nouveau point de vue. Petit à petit, le film prend forme. Mentalement je peux voir exactement comment le film apparaîtra sur l'écran. Je peux tourner et retourner ainsi pendant des jours une idée dans ma tête, voir les choses d'abord d'une façon, puis d'une autre. Une chanson est-elle mieux à sa place à cet endroit ou à cet autre ? Ne risque-t-elle pas, à tel endroit, d'interrompre l'action ?

Voici pourquoi il est nécessaire d'avoir le film en tête comme un tout avant de commencer à tourner. L'histoire se divise en nombreuses petites scènes, chacune filmée séparément. Il est possible que la scène 40 soit la première à devoir être filmée. Ainsi on est dans l'obligation d'avoir mentalement une vue très claire de la totalité du film si l'on veut aborder les problèmes particuliers qu'il pose.

Pourquoi ne tourne-t-on pas les scènes dans l'ordre ? Il y a différentes raisons. Certains acteurs dont on a besoin pour tourner une scène peuvent être engagés pour un autre film, ou malades. Certaines scènes doivent être tournées hors du studio ; il peut y avoir eu quelque contretemps imprévisible dans la construction du décor. Toutes sortes d'accidents ou de retards peuvent survenir pour bouleverser pendant un temps les plans les mieux établis. Et à aucun moment il ne faut oublier qu'un programme très strict limite la durée totale du tournage. De sorte qu'il semble que les scènes sont tournées dans un ordre complètement aléatoire. On comprend alors comme il est vital que chaque scène, chaque déplacement, chaque geste soit réglé jusqu'au moindre battement de cils. Si je pénétrais dans le studio avec seulement une idée vague de la façon dont je vais traiter le sujet, il en résulterait des choses informes et chaotiques. En tout cas c'est ce qui m'arriverait, à **moi** ; mais tous les metteurs en scène n'ont pas la même façon de travailler. Quelquefois, bien sûr, même après des mois de travail et de préparation minutieuse, une soudaine lueur d'inspiration peut changer un peu le cours des choses. Il faut avoir l'esprit « élastique », être capable de voir comment cette nouvelle idée va affecter le reste du film. Car bien sûr on ne serait pas félicité par la compagnie productrice si à la moitié du film on décidait, à cause d'une lueur d'inspiration, de changer complètement l'histoire, et si tout le travail était à reprendre.

C'est pourquoi j'insiste sur l'importance du travail consciencieux et en profondeur. C'est pourquoi j'insiste pour que mes acteurs sachent leur texte plusieurs jours avant que les scènes ne soient tournées. Il est illusoire de penser qu'un artiste peut arriver sur le plateau, prendre son texte, se mettre dans un coin pour « répéter », jouer comme il faudrait qu'il joue. Un acteur doit avoir du temps pour connaître parfaitement chaque mot, pour comprendre exactement ce qu'il a à faire, pour avoir quelque chance de « rentrer dans la peau » du personnage. Il y a des films où vous pouvez avoir remarqué comme un effet de discontinuité, des films qui échouent à reproduire cette unité harmonieuse qu'ils cherchent tous. Un film devrait avoir l'air, une fois terminé, d'avoir été tourné en continuité du début à la fin. Ceci, vous l'avez compris, peut rarement être effectué **en fait** ; mais une préparation soigneuse peut aboutir à donner l'impression d'un tout. Il me serait inutile par exemple de filmer la scène 35 après la scène 67, si je n'avais pas dans la tête une idée globale de ce que je veux. Je passe un temps énorme à préparer, et une fois que j'ai commencé à tourner, je suis capable de terminer en sept ou huit semaines. Ce que beaucoup de gens oublient quand ils critiquent le travail d'un metteur en scène, c'est que celui-ci doit tenir compte des goûts très variables du public, dans le monde entier. Quand une pièce est montée à New York, par exemple, le « producer » peut insister sur certains points, introduire des éléments dont il sait qu'ils plairont au public newyorkais. Cela fait partie du « business ». Mais s'il doit produire la même pièce à Londres, il lui faut changer radicalement de méthode, parce qu'il sait que Londres apprécie certaines situations qui échapperaient totalement à un public newyorkais. Imaginez alors les difficultés énormes que rencontre un cinéaste. Sa pièce est sur l'écran, et elle doit plaire non seulement à New York et à Londres, mais aussi aux Américains du Middle-West, aux paysans irlandais, aux fermiers australiens et aux hommes d'affaires d'Afrique du Sud. Cela vous donne une idée des difficultés avec lesquelles un metteur en scène doit se battre.

Il arrive bien sûr que certaines scènes soient filmées deux fois pour des pays différents. Je peux vous en donner un exemple. Dans « The Smiling Lieutenant », toutes les scènes où étaient prononcé le mot « lieutenant » (prononcé « lootenant » en américain), ont dues être refaites avec les acteurs prononçant « leftenant » pour les Anglais. C'est un exemple bien précis de cas où l'on ne pouvait pas satisfaire les deux publics à la fois avec le même film. — Ernst Lubitsch.

(Ce texte est extrait de « The world film encyclopedia », Londres, 1930.)



ERNST LUBITSCH ET EMIL JANNINGS PENDANT LE TODRNAGE DE « THE PATRIOT ».



POLA NEGRI ET EMIL JANNINGS DANS « MADAME DU BARRY ».

L'homme de partout

par Jean Domarchi

Autant, d'entrée de jeu, prévenir loyalement le lecteur : ces notes ne prétendent nullement exprimer un point de vue définitif sur Lubitsch. Ce sont simplement des impressions de spectateur. Impressions peu satisfaisantes : j'aurais aimé « digérer » cette rétrospective, revoir deux ou trois films particulièrement importants. Voir aussi ceux que malheureusement Henri Langlois n'a pu dénicher, et qui ne sont pas les moins caractéristiques, « Shop around the corner », ou « Marriage Circle », par exemple (Lubitsch avait une préférence marquée pour ce dernier film). Ce qui suit doit donc être pris sous bénéfice d'inventaire.

On a d'emblée le sentiment que Lubitsch a su très vite ce qu'il voulait faire. Il a acquis très tôt un point de vue et un style, et s'il a été contraint de faire quelques entorses à son programme, du moins furent-elles vénielles. Personne, moins que lui, n'a été gêné par les entraves de la production capitaliste. Il a su s'accommoder, en Allemagne comme à Hollywood, des méthodes existantes, et loin de s'y soumettre passivement, il a su les plier à ses propres desseins. A vrai dire, ces méthodes (et particulièrement celles en vigueur dans les studios d'Hollywood) lui convenaient parfaitement, car il n'avait en rien l'âme d'un protestataire. Il était, avant tout, homme de spectacle, un **executive** ayant parfaitement assimilé les règles du jeu de la production, et en particulier les lois du marché. Il est possible qu'à un moment ou à un autre il ait été gêné aux entournures (dans « Carmen », ou dans « Rosita ») : nous surprend surtout l'habileté avec laquelle, presque toujours, il sait préserver ses qualités propres. Je tâcherai d'expliquer tout à l'heure les raisons de cette aisance si déconcertante, mais je crois utile de préciser un point essentiel. Lubitsch (comme Murnau, Renoir, Lang et bien autres) est un Européen qui est venu en Amérique. Devons-nous donc distinguer chez lui une période allemande et une période hollywoodienne ? Oui, dans la mesure (et seulement dans la mesure) où les studios d'Hollywood lui offraient des moyens dont il ne pouvait disposer en Allemagne : c'est justement cet énorme appareil technique qui lui a permis (sans renoncer à aucun des articles de son code moral et esthétique) d'épurer son style et de le débarrasser des scories de l'expressionnisme. Non qu'il n'ait su tirer partie de l'expressionnisme (je crois même qu'il est l'un des rares à en avoir perçu la vérité intime), mais il lui était indispensable de dépasser ce stade, et seule la minutieuse division du travail des « major companies » le lui a permis. L'œuvre américaine de Lubitsch est l'illustration des bienfaits de la taylorisation artistique. Son point de vue n'est pas du tout celui d'un créateur indépendant : c'est celui d'un producteur qui a besoins des avantages et des contraintes de la production commerciale.

Lubitsch n'a laissé planer, à ce sujet, aucun doute. Dès « Schuhpalast Pinkus », il énonce crûment 1) que tous les moyens sont bons pour permettre de réaliser ses ambitions artistiques, car 2) il faut beaucoup d'argent pour les réaliser, c'est-à-dire 3) faire et ne faire que du spectacle. « Pinkus » a la rigueur d'un syllogisme. Quand Pinkus Lubitsch inaugure le Palais de la chaussure, on croit déjà assister à un film hollywoodien. La même attitude est reprise, de façon moins crue, dans « La Princesse aux huitres ». Ce n'est pas seulement dans « La Poupée » que Lubitsch expose son art poétique c'est aussi dans « Pinkus » et dans « La Princesse ».

Dans ces deux derniers films, Lubitsch s'adresse directement à l'Amérique. Il lui fait ses offres de service. Il connait la mythologie américaine, et il s'en moque mais de manière à mettre les Américains de son côté. Il donne à entendre que, sans avoir traversé l'Atlantique, il sait tout du « business ». « Pinkus » n'est pas seulement l'histoire d'un petit arriviste, c'est l'histoire d'un petit arriviste (aux moyens particulièrement sordides) qui ne demande qu'à grandir et à devenir un artiste. « Pinkus » est le film du détachement, joué par Lubitsch lui-même (galopin flemmard, puis séducteur intéressé). Il revêt un caractère personnel, et pourtant on dirait que Lubitsch parle d'un autre tant sa désinvolture est incomparable.

Il ne suffit pas toutefois de faire des offres de service pour être agréé par les magnats d'Hollywood. Il faut les étonner par un succès mondial. Qu'à cela ne tienne : Lubitsch réalise une super-production, avec une super-vedette : « La Du Barry ».

Il y avait donc dans ce film tout ce qu'ils s'attendaient à y voir, plus tout ce qu'ils n'y ont pas vu, c'est-à-dire tout Lubitsch.

Lubitsch ne s'intéresse ni à la métaphysique, ni à la psychologie. C'est un cosmopolite et un mauvais sujet (un « roué »), ce qui explique la compréhension toute personnelle qu'il a du XVIIIe siècle français, et le fait que « La Du Barry » soit l'un des plus grands films historiques de tout le cinéma. Faux dans tous ses détails, il est juste pour l'ensemble, car il ne s'agit nullement d'anecdote ou de petite histoire, il s'agit de reproduire visuellement la vérité (l'esprit) d'une époque et d'un peuple. On part d'une charmante personne frivole et infidèle, et on aboutit à toute une civilisation. La contre-épreuve, en quelque sorte, de cette justesse de ton est fournie par la partie révolutionnaire du film. De toute évidence, Lubitsch n'a que peu de goût pour l'ascétisme et la vertu révolutionnaires. S'il avait vécu sous la Terreur, Robespierre l'aurait compté parmi les fripons, et fait exécuter à la guillotine. Lubitsch le sait, et il en éprouve une frayeur rétrospective. Aussi aurait-il pu dire, à l'instar de Flaubert, « Madame Du Barry, c'est moi ! » Mais il a aussi le point de vue de Louis XV ; il en apprécie l'insolence, l'élégance, la volupté. Son attitude est celle de ce que Buñuel appellerait « un grand noceur » : il ne s'en départira jamais. De « La Princesse aux huitres » à « La Veuve Joyeuse » et au « Ciel peut attendre », il sera sur ce point fidèle à lui-même. Même quand, dans « Three women », il semble vouer le séducteur au châtiment, il lui accorde une tendresse qu'il se donne à peine le soin de masquer. C'est donc un homme du XVIIIe siècle qui parle, mais comment un homme du XVIIIe siècle (c'est-à-dire d'une époque révolue) peut-il plaire aux Américains puritains et travailleurs ? Car Lubitsch n'a pas seulement plu, il a triomphé. Il a été mis au rang (et tout de suite) des « top directors ». Il est devenu un producteur avec des pouvoirs illimités (ou presque). Pourquoi ? D'abord parce qu'il ne déplait pas aux Américains de voir l'Europe sous les traits d'une civilisation de dilettantes, d'esthètes, une sorte de paradis de la femme, ne fut-ce que parce que dans le couple Europe-Etats-Unis, l'Europe est l'élément féminin. Ensuite parce que l'Américain puritain et travailleur, jalousant inconsciemment le style de vie européen (et particulièrement latin) peut trouver dans l'apologie de ce qui chez lui ne serait absolument pas de mise (perdre agréablement son temps) la satisfaction de certaines tendances énergiquement refoulées. A partir de ce contexte, Lubitsch, cosmopolite, aristocrate cynique et désinvolte, pouvait plaire tout en restant lui-même. Il lui suffisait simplement (ce dont il s'est soigneusement gardé, sauf une exception qui pourrait être « Shop around the corner ») de s'intéresser à la vie américaine et de mettre en question les tabous de cette société. Cela lui était d'autant plus facile que l'Amérique **ne l'intéresse pas.** Comme il le suggère, il sait l'anglais, l'allemand et le français, et il « comprend » l'américain. Et comment s'intéresserait-il à l'Amérique ?

Elle lui est utile, mais que peut signifier pour lui la moralité américaine, le puritanisme américain ? Est-ce à dire qu'il est amoral, ou immoral ? Non, mais il est moral à la manière de Guitry ou peut-être (plus profondément) à la manière de Renoir. Il y a chez lui une grande générosité. Il ménage toujours les innocents, les purs, ceux qui ne savent ni ne veulent se défendre. Il nous montrera volontiers un escroc exploiter un naïf, mais il ne lui laissera pas tromper un être pur, même si cet être pur est un puritain.

C'est là le fil d'Ariane qui nous permet de comprendre des films aussi différents que « Die Bergkatze », « L'Eventail de Lady Windermere », « Three Women », « Trouble in Paradise », « Design for living », « Desire » et « Angel ». Ils expriment chacun à leur manière la quintessence de l'attitude lubitschienne devant la vie. Chaque fois que des protagonistes de même espèce sont en présence, ils s'entendent pour bafouer les imbéciles ou les snobs, et l'on a une comédie. Si, au contraire, un roué est en face d'un pur, le drame devient possible, ne serait-ce que parce que le roué éprouve, non pas des scrupules de conscience (ce qui serait inepte), mais de cœur. C'est ce qui arrive aux femmes frivoles (rouées par définition) qui peuvent avoir des filles qui ne demandent qu'à leur ressembler. Le drame de « Lady Windermere's Fan » ne vient pas tellement de ce que Madame Erlynne, pour faire sa rentrée dans la société anglaise (dont elle s'est exclue par des frasques de jument), doit laisser ignorer à Lady Windermere qu'elle est sa mère et tirer profit de ce silence, il vient de ce que Lady Windermere ne demande au fond d'elle-même (et bien qu'elle se dise puritaine) qu'à faire comme sa mère : pas du tout parce que, justement, elle est la fille de sa mère, mais parce que pour Lubitsch (et pas nécessairement pour Oscar Wilde), les femmes sont comme ça. Même thème dans « Three Women ».

Le naturel de la femme, Lubitsch ne l'a nulle part mieux montré que dans « Design for Living » (« Sérénade à trois »). Quoi de plus naturel qu'une femme ait deux amants, surtout si elle est séduisante et intelligente comme la merveilleuse Miriam Hopkins ? Pourquoi lui refuserait-on ce que l'on accepte de n'importe quel bellâtre ? Une société policée ne saurait avoir ainsi deux poids et deux mesures.

Donc, Lubitsch est pour les femmes (à condition qu'elles affirment leur féminité), il est pour les oisifs, les roués. C'est pour cela qu'il est pour les sociétés révolues et (l'un ne va pas sans l'autre), pour l'opérette viennoise et pour le vaudeville. Nous avons dit plus haut qu'il aurait été comme un poisson dans l'eau dans la société française d'Ancien Régime, et qu'il se serait senti à l'aise (comme Stroheim) dans l'Autriche des Habsbourg, et à l'aise aussi (comme Renoir et comme Guitry) dans la France du Second Empire ou de la Belle Epoque, des lions à la de Morny.

Une restriction toutefois, et qui suffit, en dépit de ressemblances purement formelles, à l'opposer à Stroheim : il ne laissera sous aucun prétexte les lions (même revêtus de fringants uniformes) humilier des biches. D'où le choix, pour les opérettes viennoises, de Maurice Chevalier, qui, bien que revêtu du même uniforme que Stroheim, ne saurait présenter aucun danger, et de la somptueuse Jeanette MacDonald, qui ne saurait en rien jouer les victimes.

C'est la facilité avec laquelle Lubitsch se désintéresse du XXe siècle qui lui permet d'être à l'occasion (une fois n'est pas coutume) romantique. D'où « The Student Prince », hommage non seulement au cinéma allemand, mais à la sensibilité allemande. Là encore, un décor d'opérette viennoise (comme dans « Love Parade » ou « La Veuve joyeuse »), mais décalé d'un ton, ce qui donne à l'anecdote, au lieu de l'allégro habituel, une sorte de gravité, de mélancolie qui annonce les œuvres de la fin, « Cluny Brown », « Heaven can Wait » et « Lady in Ermine ». Il semblerait que l'art lubitschien obéisse à une dialectique de la sophistication et du naturel, le naturel (teinté de mélancolie) finissant, à l'approche de la mort, par l'emporter, sans que Lubitsch renonce si peu que ce soit au charme des fanfreluches et des univers capitonnés (en quoi il annonce Ophuls).

Au terme de cette ronde, on aurait omis l'essentiel si on ne disait pas qu'en dépit même du laxisme qu'il professe, qu'en dépit de sa prédilection pour les sociétés archaïques et surannées, qu'en dépit d'un conservatisme qu'on peut trouver agaçant (que serait Lubitsch condamné au réalisme socialiste ?), mais peut-être aussi qu'à cause de tout cela, Lubitsch est l'un des plus purs parmi les cinéastes. Plus pur peut-être que Murnau, Mizoguchi, Chaplin ou (a fortiori) Eisenstein. Plus pur, **parce qu'il ne compte que sur le cinéma.** Chez Murnau ou Mizoguchi jouent les prestiges de la peinture, de la musique. Rien de tel chez Lubitsch, car les décors rococcos qu'il affectionne ont moins un rôle esthétique que **significatif.** J'indique en passant qu'il est le seul à avoir compris la fonction comique de l'expressionnisme (cf. « Die Puppe », « Die Bergkatze »), en ceci que le schématisme du décor expressionniste, dans les mauvais cas, émeut moins qu'il ne prête à sourire.

Cette pureté de langage toutefois vient non seulement de son imagination cinématographique, mais de la certitude qu'il est d'être dans le vrai et de défendre la bonne cause. Qui oserait prendre le parti de nos « civilisations industrielles » contre les civilisations du passé ? Un artiste a besoin (quelles que soient ses convictions intimes) de la hiérarchie et de l'ordre (ne fût-ce que pour les détruire). Cet ordre, cette hiérarchie qui seuls permettent les oisifs et les jolies femmes, Lubitsch les trouve dans les uniformes des anciennes principautés, vraies ou de pacotille, dans les flons-flons de Lehar, dans les décors de casino et dans les falbalas. Il a salué les « roaring-twenties » comme le dernier feu d'un monde en voie de disparition, tout en en déplorant le laisser-aller et la vulgarité. Il ne dédaigne pas lui-même les sous-entendus grivois (très « Vie parisienne »), mais une inflexible rigueur lui fait éviter tout mauvais goût. C'est en dépit de toutes les apparences le plus **austère** des cinéastes, le classique des classiques. Ses figures de prédilection sont la litote, l'antiphrase, l'ellipse, et s'il affectionne comme Renoir le style indirect (dans « Angel », une scène capitale est racontée par les domestiques qui ramènent les plats à la cuisine), toute cette rhétorique est strictement cinématographique. Le dialogue est brillant, certes, mais subordonné aux exigences du cinéma. Il n'est là que pour faire contrepoint à l'image car, à y bien regarder, tout l'art de Lubitsch repose sur le contrepoint. Je laisse à d'autres le soin de disséquer film par film les structures de la mise en scène lubitschienne. Je me bornerai pour ma part à deux exemples que j'évoquerai d'ailleurs rapidement. Un film muet : « L'Eventail de Lady Windermere », et un film parlant : « Desire ». Je me suis livré à une expérience. Tout de suite après voir vu « L'Eventail... », j'ai lu la pièce d'Oscar Wilde et j'ai constaté que : 1) il a inséré des scènes qui n'existent pas dans la pièce mais surtout 2) il a fait savoir au public, d'emblée, que Madame Erlynne est la mère de Lady Windermere. A partir de ce moment-là, nous avons l'avantage de savoir ce que l'héroïne ne sait pas encore. Le **suspense hitchcockien** est né, et il n'est pas douteux que Lubitsch, eu égard à la date de « L'Eventail... », est en droit de revendiquer la paternité de ce procédé. On avouera que ce n'était pas un mince mérite d'introduire ce procédé narratif à une époque où le cinéma n'était pas en possession de l'intégralité de son langage.

« Desire », bien que signé de Frank Borzage est, quant à sa conception, son script et son découpage, intégralement de Lubitsch (ceci m'a été confirmé par Mrs Lubitsch). Il est intéressant non seulement en ce qu'il nous montre comment Lubitsch sait passer insensiblement du plaisant au sévère, mais en ce qu'il utilise, avant Hitchcock, tous les ingrédients (oui, **tous**) de la mise en scène hitchcockienne. En fait, il s'agit là, très exactement, d'une sorte de première version de « Notorious ». Ce n'aura pas été une des moindres émotions de cette rétrospective que de constater qu'Hitchcock avait un prédécesseur.

Lubitsch, comme Molière, comme Guitry, est mort à la tâche. Il faudra lui être toujours reconnaissants d'avoir su si parfaitement **métamorphoser** une pièce ou une opérette ou un script en cinéma. Il est allé au plus simple, mais le plus simple, comme chacun sait, est le plus difficile. — Jean DOMARCHI.



HERBERT MARSHALL, MARLENE DIETRICH ET MELVYN DOUGLAS DANS « ANGEL ».



HARRY LIEDTKE, OSSI OSWALDA ET VICTOR JANSEN DANS « DIE AUSTERNPRINZESSIN »

TEMOIGNAGES

Précédant les témoignages de quelques-uns des collaborateurs et amis de Lubitsch, nous avons tenu à reproduire une lettre laconique de Jean-Marie Straub : « Ses films sont devenus pour moi aussi importants que Lang et Murnau. « Die Augen der Mumie Ma », c'est déjà « Eschnapur », et « Carmen », « Le Carrosse d'Or ». « Der Stolz der Firma », si drôle et finalement brechtien, de même que « La Du Barry » qui démonte en trois plans une provocation policière et « Lady Windermere's Fan », plus beau et plus épais que les plus romanesques Hitchcock. »

hans kräly

Je devais apprendre plus tard que le jeune homme fumant le cigare avec ténacité était Ernst Lubitsch. C'était à Berlin en 1913. On tournait une comédie de long métrage, « Die Firma heiratet », avec Victor Arnold dans le rôle principal. Lubitsch jouait le rôle d'un apprenti dans une maison de tissus, et moi celui d'un employé. Ce petit rôle devait bientôt faire de Lubitsch une vedette. J'étais loin d'imaginer alors que nous allions travailler ensemble pendant de nombreuses années.

Quelques mois plus tard, j'étais surchargé de travail, occupé à écrire une série de comédies d'une bobine pour le comédien allemand Albert Paulig. Lubitsch s'était mis lui aussi entre-temps à faire des « one-reelers ». Un jour il vint me voir et me demanda si nous pouvions faire un film ensemble. J'acceptai, bien que la production ne me proposât qu'une somme guère alléchante pour le script. Et à partir de là, nous travaillâmes ensemble pendant dix-sept ans.

A cette époque, on faisait la distribution des films dans les cafés du quartier de la Friedrichstrasse. Pour faire d'une pierre deux coups, Lubitsch me proposa de travailler dans les cafés. Nous faisions le synopsis d'une histoire un jour pour l'écrire le lendemain. Mais les acteurs s'aperçurent bientôt du manège et prirent l'habitude de passer à notre table pour demander si nous avions des rôles pour eux. Lubitsch, qui avait pourtant un magnifique pouvoir de concentration, était dérangé par ces interruptions. Il était un peu timide de nature, et répugnait à blesser les sentiments de qui que ce soit. Il résolut la difficulté en fuyant d'un café obscur à un autre, avec toujours une étape d'avance sur les acteurs.

Après trente ou quarante de ces productions improvisées, Lubitsch persuada son producteur, Paul Davidson, de le laisser aborder les films de trois bobines. Le premier, « Schuhpalast Pinkus », eut un succès exceptionnel.

Peu de temps après, Davidson me dit qu'il avait décidé de faire diriger un film dramatique à Lubitsch. Lubitsch réussissait tellement bien dans la comédie que l'idée me désarçonna. Mais Paul Davidson dit : « Ne me regarde pas comme ça. Il peut le faire ! Je le sais ! » Je devais découvrir qu'il avait raison. Le drame que Lubitsch devait diriger était « Die Augen der Mumie Ma », avec Emil Jannings et Pola Negri. Ce fut le premier film dramatique que la presse allemande prit au sérieux.

Dès lors, les films se succédèrent rapidement. Je n'oublierai jamais quel plaisir travailler avec Lubitsch représentait. Aucun script ne nous prit jamais plus de six semaines. Et la journée de travail ne dépassait jamais un nombre d'heures raisonnable. J'avoue que le nombre de cigares qui partaient en fumée était terrifiant. Mais, bien que nos périodes de travail fussent courtes, Lubitsch se concentrait à tel point sur son travail qu'il était épuisé au bout de quelques heures. C'est alors qu'il suggérait invariablement que j'étais peut-être fatigué ! Bien sûr, à cette époque, nous ne travaillions plus dans les cafés, mais nous nous cachions dans des chalets en montagne.

Un autre plaisir pour moi, en tant qu'écrivain, venait de ce que chaque mot du scénario définitif était traduit sur l'écran. Lubitsch ne faisait jamais de changements une fois le tournage commencé. Aussi n'aimait-il pas les suggestions improvisées à la dernière minute par les acteurs.

Un autre souvenir plaisant est le constant sens de l'humour de Lubitsch. Il adorait jouer des tours à ses amis. Par exemple, Emil Jannings avait horreur des cercueils. Dans une scène de « La Du Barry », un cercueil devait être porté à travers le palais. Lubitsch déclara que le cercueil devait être ouvert par La Du Barry pour un dernier adieu. Imaginant rapidement l'impact dramatique d'une situation si pathétique, Jannings se laissa persuader par Lubitsch de s'étendre dans le cercueil dont le couvercle devait être fermé. Mais, une fois qu'il eut bouclé Jannings dans le cercueil, Lubitsch s'empressa de déclarer la journée terminée. La plateau fut bientôt désert, à l'exception de Lubitsch qui observait le cercueil, caché dans un coin. Rien ne se passa. Quand Lubitsch ouvrit le cercueil, il découvrit Jannings pâle comme un cadavre, furieux.

Bien qu'il ne fût pas, dans le sens traditionnel, religieux, Lubitsch n'entreprenait jamais une action importante (ou le tournage de la journée) sans s'interrompre une demi-minute pour une brève prière muette. Peu de gens le savent. Il n'en parlait jamais.

Passion et déception (« Du Barry » et « Anna Boleyn ») menèrent Lubitsch à Hollywood, où Mary Pickford le prit sous contrat pour tourner « Rosita ».

Je me souviens du matin de son départ pour l'Amérique. Quand le bateau quitta Bremerhaven, emmenant Lubitsch — l'espoir et l'orgueil du cinéma allemand — nous étions un petit groupe sur le quai, venus lui souhaiter bon voyage. Son père était presque en larmes à l'idée du départ de son fils pour un monde d'Indiens, de pumas, de serpents à sonnette et d'innombrables autres bêtes féroces. Mais Ernst Lubitsch, loin de se perdre dans ce désert, devait y remporter de nouveaux triomphes.

samson raphaelson

Lubitsch aimait les idées plus que tout au monde, à l'exception de sa fille Nicola. Toutes les idées. Il pouvait s'emballer aussi bien pour la tirade finale d'un personnage dans son dernier script, les mérites respectifs de Horowitz et Heifetz, l'esthétique de la peinture moderne ou l'opportunité d'acheter des terrains. Et comme sa passion était généralement bien plus forte que celle de n'importe qui autour de lui, c'était généralement lui qui dominait dans un groupe. Pourtant, je n'ai jamais vu, même dans cette terre d'égoïsme, quelqu'un ne pas s'illuminer de plaisir au contact de Lubitsch. Nous trouvions ce plaisir non pas dans son brillant ou sa justesse — il était loin d'être infaillible, et son esprit, étant humain, avait ses moments de faiblesse — mais dans la pureté et le plaisir enfantin de cette liaison amoureuse de toute une vie avec les idées.

Pour lui, par exemple, une idée avait plus d'importance que l'itinéraire de la fourchette portant la nourriture à sa bouche à un moment donné. Ce metteur en scène qui avait un œil infaillible pour le style, de la surface des vêtements et des manières au battement le plus subtil d'un cœur d'aristocrate, tendait, dans la vie privée, à s'emparer des pantalons et de la veste les plus pratiques, qu'ils aillent ensemble ou non, à gueuler comme un roi ou comme un paysan (mais jamais comme un gentleman), et à traverser la vie, inconscient de bien des raffinements et des nuances, avec cette gaucherie qui est le passeport d'un honnête homme. Il n'avait pas de temps pour faire des



JEANETTE MACDONALD ET CLAUDE ALLISTER DANS « MONTE CARLO ».

manières, mais sa grâce intérieure était indéniable, et chacun y succombait, garçon de courses et patron de studio, machiniste et grand acteur. Oui, Garbo sourit en sa présence, et aussi Sinclair Lewis et Thomas Mann. Il était né avec l'heureux don de se révéler instantanément et à tous.

Quelle que soit l'importance que les historiens du cinéma lui accorderont, il était plus grand en tant qu'homme. Je ne crois pas qu'un plus grand professionnel ait jamais vécu. J'ai été ravi de l'image de Charles Brackett : Lubitsch arrivant aux Champs Elyséens et rencontrant les autres hommes de spectacle, Molière, Shakespeare. Même s'ils n'avaient jamais entendu parler de lui, je sais qu'en dix minutes il serait devenu l'un des leurs. Je suis sûr, avec du temps et au fur et à mesure qu'ils feront connaissance, que beaucoup d'entre eux auront la même impression que les écrivains mortels qui connaissaient vraiment Lubitsch : qu'il s'agit d'un homme qui respecte et connaît profondément l'art d'écrire.

Il était authentiquement modeste. Il ne rechercha jamais la gloire, ne convoita jamais les récompenses. Il était incapable de se servir de l'art de la publicité personnelle. On ne pouvait jamais le blesser en critiquant son œuvre. Et en même temps il ne blessait jamais ses collaborateurs par sa franchise innocente. A partir du moment où il vous acceptait, c'est qu'il croyait en vous. Aussi il pouvait dire : « Oh, ça ne vaut rien ! » et en même temps vous compreniez la riche estime qu'il avait pour ce que vous espériez être vos vertus cachées. Cet acteur admirable était totalement incapable de jouer dans ses relations humaines. Il n'avait pas une façon d'être pour les grands et une autre pour les inférieurs, un style pour le salon et un autre pour le bar. Il était aussi libre de culpabilité et de faux-semblants que les enfants sont censés l'être, ce qui en faisait un être infiniment varié et charmant.

Je regrette de jamais n'avoir pu lui dire tout ceci de son vivant.

jeanette macdonald

Ernst avait un sens de l'humour américain et non allemand. Le sens de l'humour le plus américain que j'aie connu. Cela lui permettait de bien s'entendre avec ceux qui travaillaient avec lui. Mais je pense toujours à lui d'abord comme à un lutteur. Il luttait pour ce en quoi il croyait. Il se serait battu avec vous et pour vous n'importe où. C'était un homme d'une force et d'une vitalité terrifiantes. Ce fut triste de le voir les perdre vers la fin. Sa vitalité ne l'avait pas vraiment abandonné, mais il avait peur de la laisser s'échapper. Même quand il riait, il n'était plus aussi robuste, c'était comme si on lui avait demandé de veiller à ne pas rire trop fort. Il dîna chez moi lors du « Thanksgiving Day » et redevint lui-même comme il ne l'avait pas été depuis longtemps. Il était tout à fait heureux et il avait des opinions très précises sur les enquêtes qui étaient effectuées à Washington (1).

Il pensait toujours à faire des blagues, il y prenait plus de plaisir que personne. Mais il fallait toujours qu'il ait un grand public au moment des « chutes ». Pendant « La Veuve Joyeuse », j'étais sous contrat avec la Metro lorsque les dirigeants de la compagnie prirent l'actrice anglaise Evelyn Lake sous contrat pour des comédies musicales également. Je ne le savais pas encore lorsque Ernst l'apprit par le « Hollywood Reporter » qui titrait « Evelyn Lake sous contrat à la Metro pour Comédies Musicales ». Ce matin-là, j'avais une grande scène d'émotion dans laquelle je devais chanter tout en pleurant et je me mis à chanter, à sangloter et à arpenter le décor le cœur brisé. Pendant la scène, je devais aller jusqu'à une cheminée. Quand j'arrivai à la cheminée et me préparai à y appuyer la tête en sanglotant, je vis devant moi, épinglé sur une planche, juste sous mes yeux, le titre du « Reporter ». Quand je le vis, je m'arrêtai tout net de chanter. Je ne pus que rester là les yeux ronds braqués sur ce titre avant de me retourner et de voir Ernst qui se tenait les côtes.

A mon avis, les grands hommes sont toujours simples et Ernst était l'homme le plus simple que j'aie connu. Il n'y avait pas de faille dans sa grandeur, pas de chichi, pas de fausse vanité. Sur le plateau, il avait l'orgueil de son art, mais pas les prétentions du « grand artiste ». J'ai connu tant de réalisateurs qui l'avaient idéalisé et qui avaient pris son travail comme modèle pour leur propre carrière. Pour moi, c'était aussi le plus grand monteur de la profession.

A ce Thanksgiving encore, il parlait de l'ignorance du montage où sont certains réalisateurs maintenant. Il montait comme il travaillait sur le plateau, c'est-à-dire qu'il ne faisait que ce qu'il voulait, absolument. Il visualisait dans le script ce qu'il voulait avoir sur l'écran et il n'a jamais eu de problème pour un film. Il éliminait les ennuis au stade du script. Ses scénarios étaient déjà presque ses films.

Il aimait jouer du piano, et finissait presque toujours par jouer des valses de Vienne. Son accompagnement était limité, et il ne savait jouer que dans un petit registre, mais la satisfaction qu'il éprouvait à jouer rendait le spectacle adorable. Je l'ai vu s'asseoir et jouer devant certains des plus grands pianistes du monde sans la moindre gêne.

Sur les plateaux, il les harcelait fréquemment en disant : « Non, non, je veux que ce soit comme ça... » ; et, d'une manière ou d'une autre, même sans connaissances techniques, il se faisait comprendre et la musique devenait une partie de lui et du film.

(1) Par le Comité des Activités anti-américaines. — N.D.T.

charles brackett et billy wilder

Ecrire pour Ernst Lubitsch était à la fois un exercice, un stimulant et un privilège, mais en aucun cas une sinécure. Il n'a jamais été crédité comme tel à un générique, mais il était aussi scénariste, profondément. Il fallait que ses collaborateurs comprennent au mieux les effets qu'il voulait obtenir et lui fournissent un matériel abondant. Il était toujours là, à dire : « Est-ce qu'on ne peut pas faire mieux ? Est-ce que la « cloche » sonne ? Quand la cloche sonne, c'est bon. » Il composait ses films par fragments plutôt que dans un seul mouvement. Et il était capable d'aborder chaque fragment avec cette déclaration effrayante : « Il faut que cette scène soit **hilarante**... » Là-dessus, tous les esprits concernés se concentraient et se mettaient au travail pour rendre la scène « hilarante », se maintenant à la tâche avec la régularité d'un marteau pneumatique, jusqu'à ce que, bon sang, la scène soit devenue **hilarante**.

Au plus fort de cette tension, quand la seule intensité de cette activité mentale commune dans une pièce était devenue insupportable, nous nous souvenons qu'il se réfugiait de longs moments dans la salle de bains, d'où il ressortait souvent avec une solution, si bien que nous l'accusions d'avoir un « nègre » caché dans la plomberie.

Une fois que le principe général de la scène était trouvé, les dialogues étaient travaillés de la même façon. Dans le premier film que nous avons fait avec lui, il y avait une scène où Claudette Colbert devait dire quelque chose de cinglant à Gary Cooper et plonger dans la mer, d'un radeau.

Chaque fois que l'on arrivait à cet endroit, Ernst allait dans le même coin de la pièce où nous travaillions. « Alors Claudette dit... », énonçait-il en ménageant un blanc et un énorme point d'interrogation, « ... et plonge gracieusement ». Il joignait alors les mains et replongeait dans son coin. Puis il se tournait vers nous, implorant non pas une médiocre plaisanterie, ni même une bonne ou brillante plaisanterie, mais **la** réplique, la réplique inévitable et cinglante qui devait attendre quelque part d'être trouvée. Aucune de celles que nous trouvions ne fut d'ailleurs jamais **ça**. Et nous pouvons dire, en hommage à la suprême énergie de Lubitsch, que lorsque nous repensons à lui nous nous remettons à chercher cette réplique.

Lorsque, par hasard, nous lui apportions une idée qui le stimulait vraiment, il la lançait en l'air, l'éclairait dans un sens puis dans un autre, la faisait tourner, la comprimait, l'essayait à un décor, puis à un autre, pour la porter à la puissance N.

Le pire service que nous pouvions lui rendre était de nous montrer exagérément enthousiastes pour ses propres idées. Par exemple, dans le film en question, sa conception d'un détective

fou, obsédé par sa passion pour ses propres déguisements. Le héros avait engagé ce type pour découvrir une preuve contre sa femme et avait peur qu'elle ne se doute de quelque chose. Nous n'oublierons jamais l'interprétation par Ernst du détective en train de rassurer le mari sur ce point. « Croyez-moi, monsieur, elle ne se doute de rien. Rien. Elle n'a pas remarqué, hier, une religieuse au coin de la rue, égrenant son chapelet... (regard de Lubitsch, noir, perçant)... et ce matin, elle n'a prêté aucune attention à une petite fille qui jouait aux dés devant la poste ». C'était irrésistible. On en oubliait complètement le fait que ce personnage devait être incarné par un acteur de chair et de sang, et non évoqué par un magicien tirant sur son cigare. Nous nous roulions par terre. « C'est ça, c'est ça ! » disait Lubitsch.

Puis la détresse réapparaissait dans ses yeux. « Je ne suis pas si sûr. Est-ce que la cloche sonne ? Est-ce que vraiment nous ne pouvons pas faire mieux ? ».

(Les textes ci-dessus sont tirés de la revue « The Screen Writer », volume 3, numéro 8, janvier 1948. Traduction de Bernard Eisenschitz.)

herman g. weinberg

Un soir d'été de 1928, je me trouvais dans le fumoir du Petit Théâtre Carnegie à New York, après une projection de « La Passion de Jeanne d'Arc ». Afin d'accroître l'intérêt du public pour le film de Dreyer, la direction du théâtre avait exposé quelques manuscrits du Moyen Age. Je vis un petit homme trapu, mâchonnant un cigare, s'arrêter pour les examiner. La mèche napoléonienne sur le front, noire et brillante, le regard noir et perçant, naturellement, ce petit gnome aux allures de démon n'était autre que le grand Lubitsch. J'allai à sa rencontre. Dans le salon de thé russe à côté du fumoir, je commençai quelques minutes plus tard à faire l'éloge du film de Dreyer. Lubitsch me fixait. « Vous avez fini ? demande-t-il. — Qu'est-ce que vous voulez dire ? Vous n'aimez pas le film ? — Si je ne l'aime pas ? répéta-t-il, si je ne l'aime pas ? Non mais voyez-vous ça ! Bien sûr que je ne l'aime pas ! C'est un merveilleux tour de force, mais ça ne mènera le cinéma nulle part. Ce film, on ne peut rien en apprendre. C'est un style d'expression trop personnel. Cela a un intérêt pathologique, comme étude d'un cas d'hystérie. Je veux dire, continua-t-il, que je n'y ai pas cru. Ce n'était pas la Jeanne qui a rallié les rangs des soldats français et défait les Anglais. Cet aspect-là n'est même pas évoqué. On ne voit que la Jeanne désespérée. Le seul moment où elle agit, c'est lors de sa défense pathétique face aux chicanes théologiques des inquisiteurs.

« Demain je vous montrerai un film dont nous pouvons tous tirer un enseignement. Rendez-vous à 11 heures à la salle de projection de la Paramount. Je me fais projeter le dernier film de Poudovkine, « Tempête sur l'Asie ». Vous verrez ce que je veux dire. »

Le lendemain j'étais là à 11 heures en compagnie d'un certain nombre de dirigeants de la Paramount. Lubitsch fit pas mal le pitre avant le début de la projection.

C'était la version intégrale, avec les intertitres en russe, les 3 092 mètres de « Potomok Gengis Khan ». Ce sont les Allemands qui ont baptisé le film « Tempête sur l'Asie », de même que ce sont eux qui, les premiers, ont appelé l' « Octobre » d'Eisenstein « Les Dix jours qui ébranlèrent le monde », titre emprunté au livre de John Reed. Cette version était d'un quart plus longue que celle projetée dans les salles américaines (manquaient dans cette dernière deux scènes très importantes : le long combat entre les partisans mongols et les envahisseurs anglais — lesquels étaient désignés comme « l'armée blanche » dans la version américaine — et la scène du retrait des balles tirées par un soldat anglais sur Bair, le trafiquant de fourrures mongol). En vérité, cet épisode sanglant n'en finissait pas, et au cours de la séquence, Lubitsch s'écria : « Quelle horreur ! A-t-il besoin de filmer ça d'un bout à l'autre ! Il sait bien que ce n'est pas possible. Et qui est-ce que ça intéresse ? Menschenkind ! Keck doch ! Das ist ja aber unmöglich ! » (« Bon sang ! ce n'est pas possible ! ») Ceci ne représente qu'approximativement les paroles de Lubitsch. Je ne puis reproduire ici le comique de son discours.

Nous nous sentions tous un peu gênés, et plusieurs dirigeants de la Paramount quittèrent la salle de projection. La scène se terminait sur Bair enveloppé dans des bandelettes comme une momie, caricature grotesque de l'homme que les Britanniques présentaient comme « le descendant de Gengis Khan » et manœuvraient comme une marionnette pour gouverner les Mongols.

Au cours de la séquence dans laquelle le grand-prêtre thibétain s'habille pour rencontrer le commandant britannique, Poudovkine utilise un montage parallèle ironique entre le lama mettant une coiffure très élaborée et la femme du commandant britannique mettant sa tiare de diamants ; entre le lama attachant une amulette sacrée à son cou et la femme du commandant attachant un collier de perles au sien. Quelqu'un dit : « Lubitsch touch ! ». Lubitsch dit : « Et de très bonnes Lubitsch touches même, si je puis dire. »

Lorsque, sous la tempête symbolique, les Mongols chevauchant leurs poneys sauvages, chargèrent les Britanniques et les balayèrent comme des débris arrachés par un cyclône, Lubitsch s'exclama : « Ach ! Terrible ! » La furie apocalyptique du film s'achève sur un gros plan de Bair s'écriant : « Frères, retrouvez votre force ancestrale et libérez-vous ! » « Eh bien, dit Lubitsch en souriant une fois la lumière revenue, qu'en dites-vous ? Venez, allons déjeuner. »

En sortant, nous rencontrâmes Chevalier. Embrassades et effusions. Lubitsch devait diriger son prochain film « Love Parade ». Le bras autour du minuscule Lubitsch, Chevalier leva un doigt au ciel et entonna : « Il va me faire jouer — divinement ! »

Au déjeuner, dans un recoin frais du « Blue Ribbon », et soumis à un incessant défilé de la plus divine des bières allemandes, la « Würzburger dunkles », Lubitsch fut d'humeur joyeuse. La remarque sur la « Lubitsch touch » en salle de projection l'avait amusé. « Je me suis souvent demandé qui a inventé cette expression, dit-il. En fait, c'est une erreur d'isoler ces « touches », elles font partie d'un ensemble, d'une totalité. La caméra doit faire ses commentaires, ses allusions, ses épigrammes ou ses « bons mots » dans le même mouvement par lequel elle raconte l'histoire. Nous racontons des histoires avec nos films, donc il faut essayer de rendre ces films aussi expressifs que possible ». Il vida sa chope, commanda : « Garçon, la même chose ! », et alluma un nouveau cigare.

Ce fut un moment agréable, et je pensais aux nuits des environs de 1920, quand Lubitsch présidait sa table d'hôte dans l'arrière-salle de l'auberge de « Mutter Maen » à Berlin, discutant avec les meilleurs acteurs, metteurs en scène, écrivains et peintres d'Allemagne sur l'avenir de l'art cinématographique, art qui, en tant que tel, n'avait alors pas plus de 5 ans.

Lubitsch avait alors 28 ans, et 27 films derrière lui, dont 4 chefs-d'œuvre : « Carmen », « La Princesse aux huitres », « Madame Du Barry » et « La Poupée ». Il allait ensuite réaliser « Sumurun » et « Anna Boleyn », « Die Bergkatze », « La Femme du Pharaon », et finalement « Die Flamme ». Puis ce fut Hollywood, la vie fastueuse, mais jamais il ne perdit son humour de bistrot.

« A propos de « Lubitsch touch », ajouta Lubitsch avec un sourire malicieux, vous connaissez l'histoire du mendiant dans le chapeau de qui un passant laisse tomber une pièce d'or ? Le mendiant va la porter à la banque et il apprend que la pièce est fausse. Mais elle faisait quand même de l'effet. Il décide de la refiler à la prostituée qui travaillait dans son coin. Ils passent la nuit ensemble et le matin, au moment de payer la fille, il s'aperçoit qu'il y a un trou dans sa poche. Il avait perdu la pièce. Hors d'elle, la fille commence à lui jeter ses affaires à la tête. « Du calme, du calme ! lui dit-il, de toute façon c'était une fausse pièce. »

Au milieu des éclats de rire, Lubitsch parvint à ajouter : « Ça c'est une « Lubitsch touch », non ? — H. G. W.

(Extrait de « The Lubitsch Touch », à paraître prochainement chez E.P. Dutton And Co, New York. Traduit de l'américain par Sylvie Pierre.)



POLA NEGRI DANS « FORBIDDEN PARADISE ».



SO THIS IS FARIS (1926) : MONTE BLUE.

Biofilmographie d'Ernst Lubitsch

par Patrick Brion

Ernst Lubitsch naît le 28 janvier 1892 à Berlin d'une famille juive russe. Son père, Simon, est marchand de tissus. Ernst fait ses études au Sophien Gymnasium de Berlin et rencontre Victor Arnold qui lui donne des leçons d'art dramatique. A 19 ans il est présenté à Max Reinhardt, dans la troupe duquel il est engagé, aux côtés des vedettes les plus cotées de l'Allemagne-Autriche : Emil Jannings (Lubitsch l'avait rencontré au Gardelegen), Lothar Mendes, Conrad Veidt, Paul Wegener, Victor Arnold, etc.

En 1913, Lubitsch abandonne le théâtre au profit du cinéma. Il y débute comme acteur puis, deux ans plus tard, comme metteur en scène.

1922 le voit quitter l'Allemagne pour les U.S.A. Il voulait y réaliser un « Faust » dont Mary Pickford aurait été la Marguerite et Lars Hanson le héros. Mais Mary Pickford veut lui faire réaliser « Dorothy Vernon of Haddon Hall » (voir plus loin). En 1934, il succède à Manny Cohen à la direction de la Paramount, du moins en tant que directeur de production. Il y reste jusqu'en 1936.

Dans les dernières années de sa vie, gravement malade, il laissera réaliser « Dragonwyck » à Mankiewicz. Preminger achèvera « That Lady in Ermine » après la mort de Lubitsch, le 30 novembre 1947.

Nous avons jugé intéressant de faire suivre certains génériques de films par des commentaires d'Ernst Lubitsch lui-même, extraits d'une part de la célèbre « lettre » à Herman G. Weinberg (juillet 1947), de l'autre d'un entretien publié en août 1937 par la revue italienne « Cinema ».

FILMS ALLEMANDS

1913 MEYER AUF DER ALM. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch.

DIE FIRMA HEIRATET. **Réal.** : Carl Wilhelm. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Victor Arnold, Ernst Lubitsch, Albert Paulig, Alfred Küne, Resel Orla.

Victor Arnold, célèbre acteur, a été mon maître. Il a eu une grande influence sur ma carrière et mon avenir. Non seulement il me présenta à Max Reinhardt, mais il fut aussi directement responsable de ma première réussite au cinéma en me procurant le rôle de l'apprenti dans « Die Firma Heiratet » (E.L.)

1914 DER STOLZ DER FIRMA. **Réal.** : Carl Wilhelm. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch, Marthe Kriwitsch, Victor Arnold, Albert Paulig, Alfred Kühne.

Bien que j'aie été la vedette de « Der Stolz der Firma », et malgré son succès, ma carrière cinématographique — comme acteur — en était arrivée à un point mort. J'étais « typé », et personne, apparemment, n'écrivait de rôle qui pût me convenir. Après deux succès, je me retrouvai ainsi complètement à l'écart du cinéma, et comme je n'avais pas l'intention d'abandonner, je compris qu'il devenait nécessaire que je crée moi-même mes propres rôles. Avec un acteur de mes amis, Erich Schönfelder, j'écrivis une série de films d'une bobine que je vendis à la firme « Union ». J'en étais le metteur en scène et l'interprète principal. Et c'est ainsi que je devins metteur en scène. Si ma carrière d'acteur avait progressé sans encombre, je me demande si je serais jamais devenu cinéaste... (E.L.)

FRAULEN SEIFENSCHAUM. **Réal.** : Franz Hofer. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch.

MEYER ALS SOLDAT. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch.

1915 ARME MARIE ! **Réal.** : Carl Wilhelm. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Felix Basch, Friedrich Zelnick, Ernst Lubitsch, Hanni Weisse.

BLINDE KUH. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Resel Orla, Ernst Lubitsch.

AUF EIS GEFUHRT. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Albert Paulig, Ernst Lubitsch.

ZUCK UND ZIMT. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Matray, Alice Hechy, Paul Ludwig Stein, Ernst Lubitsch.

1916 WO IST MEIN SCHATZ ? Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch.

DER SCHWARZE MORITZ. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Louis Taufstein, Eugen Berg. **Interprétation** : Ernst Lubitsch, Erna Albert, Margarete Kupfer.

SCHUHPALAST PINKUS. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Hans Kräly, Erich Schönfelder. **Interprétation** : Ernst Lubitsch, Else Kenter, Guido Herzfeld, Ossi Oswalda.

DAS GEMISCHTE FRAUENCHOR. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch.

DER G.M.B.H. TENOR. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda.

1917 OSSIS TAGEBUCH. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder. **Interprétation** : Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda.

C'est pendant cette période que je découvris Ossi Oswalda et que je lui donnai le premier rôle féminin d'un de mes films. Elle eut tant de succès que je décidai de lui donner la vedette de ses films et de me contenter de les mettre en scène. (E.L.)

DER BLUSEN KONIG. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch, Kathe Dorsch.

WENN VIER DASSELBE TUN. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder. **Interprétation** : Emil Jannings, Ossi Oswalda, Fritz Schulz.

DAS FIDELE GEFÄNGNIS. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. D'après « Die Fledermaus » de Johann Strauss. **Interprétation** : Harry Liedtke, Ossi Oswalda, Emil Jannings.

1918 PRINZ SAMI. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ossi Oswalda, Ernst Lubitsch.

DER ROSENKAVALIER. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ossi Oswalda, Ernst Lubitsch, Harry Liedtke, Ferry Silka.

DER FALL ROSENTOPF. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ernst Lubitsch.

MEYER AUS BERLIN. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Ernst Lubitsch. **Interprétation** : Ernst Lubitsch.

DIE AUGEN DER MUMIE MA (Les Yeux de la Momie). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Hans Kräly. **Phot.** : Alfred Hansen. **Déc.** : Kurt Richter. **Interprétation** : Max Laurence (Fürst Hohenfels), Harry Liedtke (Alfred Wendland), Emil Jannings (Radu), Pola Negri (Ma).

FUHRMANN HENSCHEL. Réal. : Ernst Lubitsch. **Scén.** : Hans Kräly d'après l'histoire de Gerhardt Hauptmann. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Interprétation** : Emil Jannings.

DAS MADEL VON BALLET. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ossi Oswalda, Harry Liedtke.

CARMEN. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union-U.F.A. **Scén.** : Hans Kräly d'après l'histoire de Prosper Mérimée. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.** : Karl Machus. **Interprétation:** Pola Negri (Carmen), Harry Liedtke (Don José), Magnus Stifter (Escamillo).

La première grande star que j'aie dirigée fut Pola Negri, pour la première fois en Allemagne dans « Carmen » en 1918 ; six ans plus tard elle fut la protagoniste de mon « Forbidden Paradise ». Pola Negri est une des personnes de ma connaissance qui possède la plus grande vitalité et le plus fort magnétisme. Elle réunissait en elle deux des plus importantes qualités de l'actrice : une sensibilité artistique toujours en éveil et un « type » physique de premier ordre. C'est elle qui importa à Hollywood ce qu'on a appelé « le tempérament étranger » qui, à mon avis, n'est pas autre chose qu'une extraordinaire habileté à attirer sur soi l'attention, sur l'écran comme dans la vie. Pola possédait ce tempérament-là au suprême degré. Femme et actrice de feu, mais un feu de grande classe. (E.L.)

MEINE FRAU DIE FILMSCHAUSPIELERIN (Ma Femme, Actrice de Cinéma). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Hans Kräly, Ernst Lubitsch. **Interprétation** : Ossi Oswalda.

1919 SCHWABEMAEDIE. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Interprétation** : Ossi Oswalda, Carl Auen.

DIE AUSTERNPRINZESSIN (La Princesse aux Huîtres). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film. **Scén.** : Hans Kräly, Ernst Lubitsch. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.** : Ernst Stern, Emil Hasler, Karl Machus. **Cons. tech.** : Kurt Waschneck. **Interprétation** : Ossi Oswalda (Ossi), Harry Liedtke (Prince Nuckri), Viktor Janson (Mr. Quaker), Julius Falkenstein (Majordome Josef), Max Kronert (Seligson), Curt Bois (Chef d'orchestre).

A mon avis, une des trois meilleures comédies que j'aie tournées en tant que metteur en scène en Allemagne (avec « Die Puppe » et « Kohlhiesels Töchter »). La première de mes comédies où l'on puisse distinguer un style bien défini. Je me souviens d'un passage qui fit beaucoup parler à l'époque : un pauvre devait attendre dans l'imposante antichambre d'un multimillionnaire. Le dessin du parquet de la maison du multimillionnaire était extrêmement compliqué. Après avoir attendu pendant des heures et afin de ne plus penser à son impatience et à son humiliation, le pauvre homme marchait le long des contours du motif très embrouillé du plancher. Il était très difficile de décrire cette nuance et je ne sais pas si j'y ai réussi, mais c'était la première fois que j'abandonnais

la comédie pour la satire. (E.L.)
RAUSCH. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Argus Film. **Scén.** : Hans Kräly, d'après la pièce de August Strindberg « Il y a crime et crime ». **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Interprétation** : Asta Nielsen, Alfred Abel, Karl Meinhard, Greta Dierks.
Fait partie des quelques films de ma période allemande qui n'ont pas été reconnus à leur juste valeur. En guise d'antidote aux sujets à grand spectacle, j'avais besoin de faire quelques « Kammerspiele » intimistes. Le film eut beaucoup de succès. Evidemment, le jeu d'Asta Nielsen, d'Alfred Abel, de Carl Meinhard et du reste de la distribution était remarquable et fut reconnu à l'époque comme un exemple du ton « Kammerspiel ». (E.L.)
MADAME DU BARRY (Madame Du Barry). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film-U.F.A. **Scén.** : Fred Orbing, Hans Kräly. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.** : Karl Machus, Kurt Richter. **Cos.** : Ali Hubert. **Cons. tech.** : Kurt Waschneck. **Interprétation** : Pola Negri (La Du Barry), Emil Jannings (Louis XV), Harry Liedtke (Armand), Reinhold Schuenzel (Duc de Choiseul), Eduard von Winterstein (Jean Du Barry), Karl Platen (Guillaume Du Barry), Elsa Berna (Duchesse de Grammont), Frederich Immler (Duc de Richelleu), Gustav Czimeg (Duc d'Aiguillon).
Parmi mes films historiques, je crois que les trois qui se détachent sont « Carmen », « Madame Du Barry » et « Anna Boleyn ». Ce qui faisait à mon avis l'importance de ces films, c'était qu'ils différaient complètement de ceux de l'école italienne très à la mode à cette époque-là, et qui tenaient plutôt de l'opéra. J'essayais de dégager mes films de cette tradition et d'humaniser mes personnages historiques. J'accordais la même valeur aux nuances intimes qu'aux mouvements de masse en tentant une fusion de ces deux éléments. (E.L.)
DIE PUPPE (La Poupée). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film - U.F.A. **Scén.** : Hans Kräly. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.**: Kurt Richter. **Cons. tech.** : Kurt Waschneck. **Interprétation** : Ossi Oswalda (Ossi), Viktor Janson (Hilarius), Hermann Thimig (Lancelot), Max Kronert (Baron de Chanterelle), Marga Köhler (La femme d'Hilarius), Gerhard Ritterband (L'apprenti), Jakob Tiedtke (Le prieur), Josephine Dora (La nourrice de Lancelot)
Comme « Die Austernprinzessin », ce fut un grand succès à tous points de vue. C'était de la fantaisie pure ; la plupart des décors étaient en carton, certains même en papier. Aujourd'hui encore, je le considère comme un des films les plus inventifs que j'aie jamais tournés (E L.)
1920 KOHLHIESELS TOECHTER. Réal. : Ernst Lubitch. **Prod.** : Union Film - U.F.A. **Scén.** : Hans Kräly, Ernst Lubitch d'après une idée de Hans Kräly. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.** : Hans Winter. **Interprétation** : Henny Porten (Gretl et Liesl), Emil Jannings (Peer), Jakob Tiedtke (Mathias Kohlhiesel), Gustav von Wangenheim (Paul).
Remake en 1930 par Hans Behrendt avec Henny Porten (de nouveau) et Fritz Kampers, et en 1943 par Kurt Hoffman avec Heli Finkenzeller et Paul Richter.
ROMEO UND JULIA IM SCHNEE. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film - U.F.A. **Scén.** : Hans Kraly, Ernst Lubitsch. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Interprétation** : Lotte Neumann, Julius Falkenstein, Gustav von Wangenheim.
SUMURUN. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film-U.F.A. **Scén.** : Hans Kräly, d'après la pantomime du même nom de Friedrick Freksa et Viktor Hollander, tirée des « Mille et une Nuits ». **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Cons. tech.** : Kurt Waschneck. **Déc.** : Erno Metzner, Kurt Richter. **Cos.** : Ali Hubert. **Interprétation** : Pola Negri (Yannaia), Paul Wegener (Omar), Ernst Lubitsch (Yeggar), Jenny Hasselquist (Sumurun), Harry Liedtke (Nur-el-Din), Aud Egede Nissen (Haydee), Carl Clewing (Soliman), Paul Biensfeld (Achmed), Margarete Kupfer (La Vieille), Jakob Tiedtke (Le chef des Eunuques).
ANNA BOLEYN (Anne Boleyn). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film-U.F.A. **Scén.** : Fred Orbing, Hans Kräly. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.** : Kurt Richter. **Cos.** : Ali Hubert. **Interprétation** : Henny Porten (Anne Boleyn), Emil Jannings (Henri VIII), Aud Egede Nissen (Jane Seymour), Paul Hartmann (Henry Norris), Ludwig Hartau, Ferdinand von Alten, Hedwig Pauli, Paul Biensfeldt, Wilhelm Diegelmann, Friedrich Kühne, Maria Reisenhöfer.
1921 DIE BERGKATZE. Réal. : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Union Film-U.F.A. **Scén.** : Hans Kräly, Ernst Lubitsch. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.** : Ernst Stern. **Cos.** : Ernst Stern, Emil Hassler. **Interprétation** : Pola Negri (Rischka), Viktor Janson (Commandant de Fort Tossenstein), Paul Heidemann (Lieutenant Alexis), Wilhelm Digelmann (Claudius), Hermann Thimig (Pepo), Edith Meller (Lilli), Margarete Kohler (La Femme du commandant), Paul Graetz (Zorfano), Paul Biensfeldt (Dafko), Max Kronert (Masilio), Erwin Kopp (Tripo).
Le film fut un échec complet, et pourtant, il y avait là plus d'invention et d'esprit, visuel et satirique, que dans beaucoup de mes autres films. Il sortit peu après la guerre et je constatai que le public allemand n'était pas disposé à accepter un film qui se moquait du militarisme et de la guerre. (E.L.)
DAS WEIB DES PHARAOHS (La Femme du Pharaon). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : U.F.A. **Scén.** : Norbert Falk, Hans Kräly. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Cons. tech.** : Alfred Hansen. **Déc.** : Erno Metzner, Ernst Stern, Kurt Richter. **Cos.** : **Ali Hubert**. **Interprétation** : Emil Jannings (Le Pharaon), Paul Wegener (Samiak), Dagny Servaes (Theonis), Harry Liedtke (Ramphis), Lyda Salmonova (Makeda), Albert Bassermann (Sotis), Friedrich Kühne (Le Grand prêtre), Paul Biensfeldt (Menon), Mady Christians (Tina Dietrich).
1922 DIE FLAMME (La Flamme/Montmartre). **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : U.F.A **Scén.** : Hans Kräly d'après la pièce de Hans Müller. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Interprétation** : Pola Negri (Yvette), Alfred Abel (Le mari), Hermann Thimig (Leduc), Hilda Wörner (Louise), Max Adalbert, Frida Richard.

FILMS AMERICAINS

En 1922, Mary Pickford, impressionnée par ce que Lubitsch venait de réussir avec Pola Negri, fait venir ce dernier à Hollywood pour la diriger dans « Dorothy Vernon of Haddon Hall », mélodrame en costumes se déroulant dans l'Angleterre d'Elizabeth Ire et de Mary Stuart, d'après l'histoire de Charles Major.
Mais Lubitsch s'adapte mal à l'histoire et à l'évolution du personnage principal. Mary Pickford demande alors à Marshall Neilan de réaliser le film, qui sera donc tourné en 1924 avec Mary Pickford, Allan Forrest, Anders Randolf, Marc Mac Dermott et Estelle Taylor.
1923 ROSITA (Rosita, chanteuse des rues). 9 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : United Artists - Mary Pickford Co. **Scén.** : Norbert Falk, Hans Kräly, d'après la pièce de Adolphe d'Ennery et P.S.P. Dumanoir « Don César de Bazan ». **Adapt.** : Edward Knoblock. **Phot.** : Charles Rosher. **Déc.** : Sven Gade. **Interprétation** : Mary Pickford (Rosita), Holbrook Blinn (Le Roi), Irene Rich (La Reine), George Walsh (Don Diego), Charles Belcher (Le Premier Ministre), Frank Leigh (Le Commandant de la prison), George Periolat (Le père de Rosita), Bert Sprotte (Le grand geôlier), Snitz Edwards (Le petit geôlier), Madame de Bodamere (La servante), Philippe de Lacey et Donald McAlpin (Les frères de Rosita), Doreen Turner (La sœur de Rosita), Mathilde Comont (La mère de Rosita), Mario Carrillo (Le Majordome), Charles Farrell (Figurant qui ramasse une rose dans une rue de Séville).
Le film porte un visa du 17 octobre 1923. Le même jour est enregistré un autre film adapté, lui aussi, de « Don César de Bazan ». Il s'agit de « The Spanish Dancer » de Herbert Brenon avec Pola Negri, Antonio Moreno, Wallace Berry et Adolphe Menjou. Nombreux autres remakes, dont deux films de Riccardo Freda : « Don Cesare di Bazan » (1942) et « Le Sette Spade del Vendicatore » (1962).
Je vins à Hollywood appelé par Mary Pickford pour diriger son film « Rosita ». Mary est la femme la plus pratique que je connaisse. Elle parle finances, discute des contrats et prend des décisions importantes avec une fermeté et une rapidité déconcertantes. Et pourtant rien de tout cela ne l'empêchait de jouer des scènes pleines de douceur et de passion. (E.L.)
1923 THE MARRIAGE CIRCLE (Comédiennes). 8 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Warner Bros). **Scén.** : Paul Bern d'après la pièce de Lothar Schmidt « Nur ein Traum ». **Phot.** : Charles Van Enger. **Interprétation** : Florence Vidor (Charlotte Braun), Monte Blue (Dr. Franz Braun), Marie Prevost (Mizzi Stick), Adolphe Menjou (Professeur Josef Stock), Creighton Hale (Dr. Gustav Muller), Harry Myers (Détective), Dale Fuller. Remake par Lubitsch et Cukor en 1932 sous le titre « One Hour with You ».
Adophe Menjou aura peut-être une place à part dans la petite histoire du cinéma pour son raffinement vestimentaire ; mais je lui reconnais des mérites d'une plus grande importance. Acteur né, très sensible, et qui par le moyen de sa propre élégance apportait un style nouveau, et, dans un certain sens, révolutionnaire, sur l'écran américain. En effet, avant lui, l'élégance était un élément qui choquait le public, à cette époque très attaché à des héros dépenaillés. L'élégance était le monopole exclusif des « vilains » et des traitres (rappelez-vous Roy d'Arcy), et le public instinctivement et ingénument classait d'emblée dans cette catégorie tous les acteurs habillés avec un soin particulier ; avec la même ingénuité instinctive qui le portait à rire à la seule apparition d'un comique ventru. Quant à Florence Vidor, je m'en souviens comme une des actrices les plus délicates et aristocratiques (E.L.)
1924 THREE WOMEN (Trois Femmes). 8 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Hans Kräly d'après l'histoire de Ernst Lubitsch et Hans Kräly. **Phot.** : Charles Van Enger **Interprétation** : May McAvoy (Jeanne Wilton), Pauline Frederick (Mrs. Mabel Wilton), Marie Prevost (Harriet), Lew Cody (Edmund Lamont), Pierre Gendron (Fred Armstrong), Mary Carr (Mrs. Armstrong), Wil-
(Suite page 68)

1

2

1. KOHLHIESELS TOECHTER (1920). 2. DIE BERGKATZE (1921).



MARY PICKFORD DANS « ROSITA ».

Commentaires

DER STOLZ DER FIRMA

De tous les films de Lubitsch, celui-ci sans doute, qui n'est pas de lui mais d'un certain Carl Wilhelm, est le plus mystérieux, le plus inquiétant. D'abord en ce qu'il est le point de croisement d'un certain nombre d'inconnues quant au jeune Lubitsch lui-même, ensuite en ce que l'on est tenté d'y voir le lieu géométrique probable de quelques-unes des directions majeures qu'ultérieurement sa carrière allait suivre. Si du Berlin de la première guerre on ne sait pas grand-chose aujourd'hui (sinon que devait y régner, à en juger par l'effervescence, sans équivalence ailleurs, de son théâtre et de son cinéma, un certain climat de folie), du moins sait-on que le jeune Lubitsch, fils d'un commerçant en tissus israélite, y fit ses premières armes comme acteur et très vite devint la vedette d'une vingtaine de courtes comédies satiriques, que l'on nommait « Lustspiele ». S'il faut en croire les rares témoignages que nous avons sur celles-ci, il semble que toutes présentaient un même personnage (le plus souvent nommé Meier, ou Meyer) et un même milieu (celui des négoces en vêtements et tissus), et traitaient d'un même sujet (l'arrivisme forcené d'un jeune Juif). Il semble aussi que « Der Stolz der Firma » (« L'Orgueil de la Compagnie ») puisse avantageusement les résumer et représenter toutes. Il semble enfin qu'il faille, pour ces « lustspiele », créditer Lubitsch d'un rôle un peu plus important que celui seul d'acteur, puisqu'il s'agit d'une série exploitant systématiquement un type et un milieu précis et reposant totalement sur l'interprétation qu'en donnait Lubitsch. Or, ce personnage comique que Lubitsch y crée (celui d'un jeune Juif arriviste, geignard, lâche, maladroit mais cynique et sans scrupules) a ceci de surprenant qu'il réussit le prodige de réunir et condenser en lui, et « Der Stolz der Firma » en témoigne plutôt deux fois qu'une, toutes les « tares », au physique comme au moral, dont les plus outrancières caricatures antisémites s'efforçaient de charger les Juifs : obsession de l'argent (le jeune Sigmund Lachmann quémandant une avance sur son salaire, faisant ses comptes, etc.), cynisme, culot, goujaterie, etc. (l'usage qu'il fait de ses « conquêtes » féminines), ambition, intrigue, etc. (son ascension sociale et son mariage) : bref, en un film, plus que « Le Juif Süss » n'en montre et que toute la littérature antisémite n'en peut dire... Tellement que l'on pourrait sans exagération aucune affirmer que « Der Stolz der Firma » (et sans doute la série tout entière) est l'œuvre la plus antisémite jamais réalisée, si... Ernst Lubitsch n'était juif lui-même ! Car l'acteur Lubitsch ne craint pas de renchérir sur ces données de base déjà énormes par tout un concours de grimaces, pleurs, plaintes, clins d'œil, mimiques appuyées qui dénotent à la fois un sens aigu de l'expression comique et grotesque et une troublante faculté de distanciation, puisque, sans doute aucun, ce commis juif dans un magasin de vêtements, c'est Lubitsch lui-même. Dès lors, le paradoxe du comédien devient abîme vertigineux. Ecartée la possibilité d'une mystification antisémite dont Lubitsch aurait été le jouet (l'outrance du jeu et des situations implique lucidité des participants et, à tout le moins, complicité active du héros), force est de convenir que l'on a vraiment affaire à une autosatire plus violente que toutes les satires véritables. (Et dans cette mesure, comment s'étonner des futures réactions d'un public formé à si bonne école, puisque, de l'aveu même de Lubitsch, ces comédies avaient grand succès et son personnage était le plus célèbre du cinéma allemand de l'époque ? Il en sera resté quelque chose dans la mémoire de beaucoup.) Le dernier plan de ce film brechtien porte à son comble (de lucidité et d'efficacité satirique) cette autocaricature : le champ divisé en deux montre simultanément le jeune Lachmann avant sa réussite (grimaçant, mal vêtu, etc.) et après (rayonnant, élégant, etc.). En regard de cette colossale manifestation du célèbre « humour juif », le reste paraitra subsidiaire : disons pourtant que la description du foyer du jeune Lachmann (famille groupée autour de la table, sous la lampe), n'est pas sans évoquer Kafka dans la précision réaliste, que Lubitsch comédien rend des points à Jerry Lewis, et surtout que le personnage qu'il crée dans ce film ressemble étrangement à celui que commençait à peine à modeler, de l'autre côté de l'Atlantique, Charles Chaplin. Charlot sans ses attributs légendaires (badine et chaussures, melon et pantalons) est le frère de ce Meyer, de même que leurs comparses (hommes et femmes colosses) sont interchangeables, ainsi que les décors et les situations, sans parler des thèmes (réussite, vengeance, etc.). Coïncidence ou référence ? — J.-L. C.

FRAULEIN PICCOLO

En 1913, il existe déjà un genre allemand de la comédie polissonne, dérivé de la revue, et que Lubitsch réalisateur illustrera abondamment, « Schuhpalast Pinkus » poursuivant « Der Stolz der Firma ». Dans « Fraulein Piccolo », le décor est celui d'un hôtel rempli de clients, et le sujet : une fille entourée d'hommes. Les portes de chambres qui s'ouvrent et se ferment, les coups de sonnette pour appeler le piccolo ou la servante, un travesti — l'héroïne déguisée en piccolo pour aider au service — et une clientèle d'obsédés, sont les prévisibles composantes de l'intrigue. L'autre élément, insolite, est la scène où Lubitsch, jouisseur ivre, essaie comme tout le monde d'entrainer l'héroïne dans sa chambre : personnage inquiétant et grivois, proche du Chaplin de « Making a Living », et annonçant le goût de Lubitsch pour les incarnations diaboliques. — B. E.

SCHUHPALAST PINKUS

Combien libéral, badin, florissant, ce deuxième Reich prussien où les Viennois Reinhardt, Mayer, Lang, œuvraient en toute estime et sécurité, où le Berlinois Lubitsch s'en donnait en pleine guerre à cœur joie, où les Marx, qu'il annonce incontestablement, auraient pu commodément inaugurer leurs ébats si Frenchie Sam et Minnie Schoenberg n'avaient déserté le Westmark un demi-siècle plus tôt ! C'est donc au plus fort du premier conflit mondial, en la capitale mécène de Guillaume II, que fut tourné ce rapide divertissement, le cinquième ou sixième ou septième de son auteur, et le nième interprété par lui-même en toute simplicité, sans aucune vergogne au regard de l'âge plausible du héros. Ce dernier est un cancre, certes, mais dans le secondaire à vingt-quatre ans !... Il en résulte un persistant malaise, aussi longtemps que Pinkus ne se fait pas renvoyer du gymnasium. Mais c'est justement là la partie la plus intéressante du film, où le burlesque s'ancre à la souche monstrueuse : il n'est que de voir cet adulte hilare entrer avec un bon quart d'heure de retard dans cette classe de gamins pour se persuader que le comique fleurit le plus souvent en eau trouble. Toutefois, la gêne est bien le dernier sentiment que paraît pouvoir éprouver Pinkus. Un immense contentement de soi l'anime, aiguillonné par une muflerie sans nom. Sa vanité cosmique le pousse à s'entou-

rer continûment de jolies filles prêtes à le porter en triomphe à la moindre occasion — tel, quinze ans plus tard, le Danilo gouailleur de « La Veuve Joyeuse », qu'il dirigera comme lui-même se dirige ici selon le même principe réjouissant. Sûr de lui, sourire épanoui entre Harpo et Chico, doutant de tout sauf de lui-même et de son imminent succès, Pinkus batifole, improvise, séduit, convainc et gravit à toute allure les échelons de la réussite commerciale, c'est-à-dire sociale. Les ficelles sont grosses, jamais leur représentation : rien de tel que ces tableaux brefs, primaires au sens de primordiaux, pour témoigner sans réplique d'une intuition de l'angle, du cadrage et de la durée du gag. Les trois éléments sont liés, la fixation de l'un restreint d'emblée le champ d'action des autres. Cette conception globale, directe, quasiment innée chez tout grand auteur burlesque, saute aux yeux d'autant mieux ici que tout est loin d'être parfaitement au point : plusieurs gags dans le salon de chaussures tombent à plat. (Chez René Clair, à l'inverse, saute aux yeux le défaut permanent d'une telle conception : voir, par exemple, « Le Fantôme du Moulin-Rouge » après n'importe lequel des Lubitsch muets, en administre une preuve consternante).
Ces premiers exercices de style révèlent autre chose encore : l'aisance à faire évoluer plusieurs personnages dans un cadre assez vaste, intérieur ou extérieur, naturel ou artificiel, aisance dont quelques années plus tard « Anna Boleyn » et « Madame Du Barry » apporteront une démonstration grandiose. Ailleurs, un plan comme celui où Pinkus se rendant très lentement au collège sème ses livres à mesure que s'accroît le nombre des filles qui l'entourent, frappe soudain, hors sa beauté plastique, par sa parenté avec certains gags en plan unique de l'auteur d' « Errand Boy » — et par l'impression reçue, éparse dans ce petit film, de remonter à la source d'un enseignement, à l'une des origines importantes, parfois négligée, d'une grande tradition. — C.O.

DIE AUGEN DER MUMIE MA

Premiers pas de Lubitsch dans l'art de manier hasard, coïncidences et rencontres. Les personnages de « Die Augen der Mumie Ma », dès qu'une fois leurs routes se sont croisées, semblent enchaînés les uns aux autres : la danseuse égyptienne (Pola Negri), deux fois ravie, à ses deux ravisseurs (Jannings et Liedtke), et ceux-ci à celle-là, des souterrains sacrés d'Egypte jusqu'aux demeures bourgeoises d'Allemagne. Ici et là, des regards vont s'échanger, qui scelleront vies et morts. Citons, première figure d'un thème prémonitoire que confirmeront les films suivants, le portrait de la danseuse lacéré par le poignard de Radu (Jannings) : on retrouvera ces photos ou portraits, signes d'une présence qui infléchira le cours du drame, dans « Lady Windermere's Fan » comme dans « Angel ». Et, pour être mineur dans l'œuvre de Lubitsch, « Die Augen der Mumie Ma » n'en cristallise pas moins bien des figures motrices des plus grands films : souvent nous les reverrons (dans « Lady Windermere's Fan », « Angel » ou « Design for Living ») ces plans vides un court instant, ces cadres désertés, ces temps d'arrêt, cette suspension du présent qui tout à la fois sépare et lie celle qui vient de sortir du champ et celui qui va y entrer (ou l'inverse). Ainsi Pola Negri fuyant sort-elle du cadre, et Jannings la poursuivant y entre-t-il avant que d'en sortir à son tour : comme si tous deux ne faisaient que passer dans le plan présent pour courir dans le prochain, qui de fait les réunira... Dès ce film donc débutent cette ronde des personnages les uns autour des autres, ces poursuites qui touchent toujours leur but, ces chassés-croisés qui répètent dans les lieux les plus divers les mêmes rapports de directions et de mouvements, les mêmes organisations spatio-temporelles. Très tôt, dans son œuvre, commence ainsi de s'affirmer ce **principe de symétrie** qui chez Lubitsch régira — systématiquement mais souplement et en tirant parti de tous les modes possibles de variation et d'inversion — aussi bien les déplacements des personnages dans le cadre et par rapport au décor que les déplacements dans la continuité dramatique de leurs sentiments, émotions et actes. Aux « yeux vivants » de la princesse enterrée va répondre, à fascination égale, le regard noir de Jannings : celle qui par ses seuls yeux rendait fous les plus audacieux voyageurs, la voilà traquée à son tour par un autre regard... Non seulement chaque situation, chaque nœud de l'intrigue, chaque parole ou chaque geste trouvent leur répondant, leur pendant, leur négation et leur dépassement, mais aussi chaque cadrage et chaque disposition des corps et échange des regards ont, valeur et sens renversés, leur symétrique et redoublement. Au magnifique plan de la danseuse enlevée à cheval par Jannings fait exactement écho celui où le jeune Allemand l'enlève à cheval ; à la danse détendue devant le cercle des amis correspond la danse en public, celle-ci tragique, et conséquence directe de celle-là ; l'amour du peintre pour la danseuse mène au portrait, qui mène à l'exposition, qui mène à l'amateur de peinture qui est le maître de Radu : la mort couronne cette chaîne précise de regards posés sur une même toile. Si le goût de Lubitsch pour les scénarios à imbrications multiples apparaît dès ce film, si s'annonce de la sorte une passion — que la suite affirmera avec combien plus d'éclat — pour l'efficace et le rendement maximum, il faut aussi admettre que d'entrée de jeu, géomètre et logicien, Lubitsch l'est autant des cadres et des raccords que de l'humour et du cœur. J.-L. C.

CARMEN

Bien qu'il soit parti de la nouvelle de Mérimée et non de l'opéra-comique de Bizet, Lubitsch semble avoir été gêné pour traiter avec conviction des ravages de la passion. Comment l'aurait-il pu, puisqu'il n'est pas misogyne ? Le respect scrupuleux de la couleur locale, le soin dans les détails, ne parviennent pas à assurer notre complicité. L'intérêt du film réside donc essentiellement en Pola Negri, qui nous console d'un échec somme toute honorable. — J. D.

DIE AUSTERNPRINZESSIN

Peut-être n'est-on jamais allé si loin dans la peinture de l'abjection, de la tare physique et morale, de l'asservissement de l'homme à ses besoins : un « roi » des huîtres obèse, simiesque; une fille hystérique, nymphomane dévergondée ; un faux prince débile, goinfre, impotent, vicieux ; un vrai prince ivrogne, débauché, aux gravelures sans poids. Des situations scabreuses, scatologiques, des gestes effrontés, des mimiques immondes, des intertitres grossiers, une scène finale de voyeurisme paternel s'achevant sur un gros plan de visage obscène, libidineux... Pourtant, plus belle leçon d'élégance fût-elle donnée, plus intéressant modèle de stylisation, plus gracieux accord entre récit strict et rêverie ?
Aussi bien ne s'agit-il guère d'une « peinture », et fort peu d'une satire, en fin de compte. Peut-être, à l'origine, une intention de démystification des hiérarchies sociales n'est-elle pas absente, du moins chez les scénaristes ou auteurs du livret, mais la facture et le ton mêmes du film relégueraient vite ce propos à l'arrière-plan. Encore moins imagine-t-on que « La Princesse aux huîtres » fut vraiment une entreprise « anti-américaine » : la mythologie de la perversion par l'argent, du nouveau riche et du noble dégénéré déchu est plutôt, sinon universelle, du moins originellement liée au monde décadent de « l'Homme sans qualités ». En fait, dans ce film suprenant tourné juste au lendemain de la guerre, tout est spécifiquement germanique : décors, acteurs, axes narratifs, déambulations théâtrales des figurants, détails caricaturaux, et jusqu'à cette atmosphère de « ballade » aux intermèdes nocturnes, ralentis, posés comme des pendants sublunai-


Romeo und Julia im Schnee.


Die Bergkatze.


Madame Du Barry.


Die Augen der Mumie Ma.

res à la frénésie cynique d'une action souvent proche de l'esprit de Jarry. Non, il s'agit ici, plus encore que chez Stroheim, de la mise en place d'un style, de la « confection » d'un genre, dont le burlesque des Marx et de maintes comédies hollywoodiennes semble directement issu. Est-ce là chez Lubistch la première étape marquante sur cette voie ? Il est difficile de trancher, alors que vingt de ses vingt-trois films antérieurs (de 1915 à 1918) nous restent inconnus. La progression sera nette et rapide, en tout cas, de cette « Princesse » aux appartements somptueux, pléthoriques, mais d'une décoration relativement ordinaire, au palais-forteresse délirant de « Bergkatze ». Et tout aussi net le resserrement progressif du lien entre caractère du décor et caractère du personnage — du taré parvenu de « La Princesse » à l'inverti insane de « La Chatte ». Et de même que le ton de ce dernier film oscille continuellement, de neige vraie en neige stuc, entre conte montagnard et opérette grivoise, dans « La Princesse », le va-et-vient est incessant entre loufoquerie extérieure, périphérique, apparemment superficielle (le jazz-band plus que syncopé, l'Union des filles de milliardaires qui se partage entre le prêche anti-alcoolique et le pugilat homosexuel) et corrosion intérieure, organique, irréversible (le comportement des personnages lorsque seuls ou en duo).
Lubitsch a souvent été taxé de grossièreté, et précisément à propos de ce film, dont le degré d'élaboration et de raffinement visuel, d'abstraction narrative et d'élision dans la mise en scène non seulement sublime à tout coup la réelle grossièreté du matériau (visages, attitudes et mœurs), mais nous semble proposer de précieuses, aériennes variations aux thèmes les plus rabâchés de la satire et du vaudeville. Comment s'y prendre pour **grossir** à ce point le grossier qu'il en devienne toute distinction dans le mouvement et grâce dans le rythme, quelles théories de découpage et de tournage mettre en œuvre pour débusquer le bestial, espionner le voyeur et extraire de l'écœurement pure jubilation et réjouissance ? Affaire de technique, répondrait Jerry Lewis. Signalons seulement le commentaire blasé du Roi des Huitres aux frasques de sa fille, qui revient à deux reprises dans les titres en caractères de plus en plus larges : « Cela ne m'en impose pas du tout ! », pour reparaître à la fin en caractères énormes, quand, par le trou de la serrure, il la contemple au lit avec le noble ivrogne qu'elle a réussi à y faire grimper : « Ça, ça m'en impose énormément ! ». Dans ce grossissement dosé des lettres, des angles et de la nature de la farce, il n'est pas interdit de voir le schéma-type du réalisateur dans son traitement des thèmes et de leur figuration : hypertrophie des détails élus, développement par paliers de leur mise en scène.
Disons un mot, pour finir, de l'admirable qualité plastique de certains plans (le retour en fiacre, par exemple, ou le cortège des noceurs dans le parc enneigé), dont l'effet vibratoire, l'invite à un déchiffrement par-delà l'image immédiate, sur l'autre versant de la photographie, appelle à maintes reprises un nom prestigieux : Murnau. Lubitsch — ici tout au moins, et dans « Bergkatze », « Die Puppe », et quelques scènes d' « Anna Boleyn » : un Murnau du burlesque ? — C. O.

MADAME DU BARRY

Comment fixer sur l'écran plat non pas des surfaces, mais un relief, non pas des visages, mais ce qu'il y a derrière eux, non pas la vaine reconstitution d'un « réel », mais un rythme, la souveraineté d'une écriture : tel est ce que, dès 1919, l'auteur de « Madame Du Barry » parvient à mettre en pratique. S'ajoute à cela l'organisation déjà parfaite d'un incessant jeu dynamique (chutes de tension abruptes, changements de ton, reprises, etc.) qui fait des films de Lubitsch le contraire de ce cinéma de l'effacement formel, paresseux, où les astuces de scénario et les motivations psychologiques règnent, mais des œuvres sculptées à partir de leur matière même.
L'œuvre de Lubitsch (quitte à les nuancer ensuite d'innombrables subtilités) s'échafaude à partir de trois ou quatre types de scénarios. « Madame Du Barry », c'est entre autres « Rosita » à l'endroit, et « Forbidden Paradise » ou « Trouble in Paradise », à l'envers. Le passage de la liberté, des amours gaies et simples, aux séductions de la richesse, aux sophistications de la cour, pièges à leur tour de regrets, de remords et d'ennui. Comme si l'héroïne de Lubitsch se devait de combattre coûte que coûte sa propre satisfaction, la plénitude de ses désirs, justement fatale à ce rythme cité plus haut, auquel elle semble constamment se sacrifier. Imposer la subtilité d'un décor, noyer un instant le spectateur dans ce rêve de stuc, et petit à petit, peut-être à cause de cette seule nécessité du changement, du mouvement, en décomposer les éléments, en fausser la mécanique, et faire glisser le regard sans même qu'il s'en rende compte du rêve au cauchemar, du bonheur à l'obstacle, de la beauté au toc. Telles sont les très modernes qualités d'écriture de « Madame Du Barry ».
Là, la minutieuse reconstitution de l'époque à travers décors et costumes restitue plus nets les traits du dessin. Lubitsch a toujours recherché l'expression la plus visuelle possible de toutes les variations d'un caractère. Or, ce décorum figé enserre l'expression des visages, des corps, dans la raideur des décors et des costumes,

provoquant cet incessant maintien hors du néant, au paroxysme de l'expressivité, des créatures imaginées ; et cette tension extériorisée, sans cesse en abîme, toujours prolongée et préservée. — S.R.

DIE PUPPE

Constitue l' « art poétique » de Lubitsch. Il y expose sans la moindre ambiguïté les règles de son art, règles dont il ne se départira jamais. Tout y est, des bosquets (lesquels joueront dans son œuvre un rôle fort important) aux beautés bien en chair. Il y a même quelque chose de plus insolite : des moines bien gros qui font ripaille, et qui comptent bien que le dadais finira par sauter le pas (du conjugat). A signaler le côté expressionniste du film, mais il s'agit (gageure superbement tenue) d'un expressionnisme **comique.** La pesanteur devient légèreté, le schématisme arabesque. Lubitsch sait s'accommoder de toutes les esthétiques, et l'expressionnisme lui convenait dans la mesure même de son **abstraction** : car, en dépit de toutes les apparences, Lubitsch est avant tout un metteur en scène abstrait (cf. ici l'extraordinaire stylisation gestuelle). — J. D.

KOHLHIESELS TŒCHTER

Le premier film de la trilogie sud-allemande de Lubitsch, où il règle ses comptes avec l' « esprit bavarois » ; après l'émigration (mais avant que le retour en Allemagne ne lui soit interdit), « The Student Prince » et « Broken Lullaby » feront le même sort à l'autocratisme et à l'esprit revanchard des Allemands que, en 1920, « Kohlhiesels Töchter » à la vulgarité de leurs « bons vivants » et à la sottise de leur culte de la nature.
Arrivé à une célébrité exceptionnelle, après la sophistication minutieuse de « Rausch », « La Du Barry » et « La Poupée », Lubitsch semblait avoir peu de raisons pour filmer cette « Mégère apprivoisée dans les montagnes bavaroises » (suivie de « Roméo et Juliette dans la neige » !) l'année de « Caligari », du « Golem » ou du « Tombeau Hindou ». En se tournant vers les genres « modestes », comme la comédie paysanne ou le mélodrame, il fait montre de moins de roublardise que de méfiance devant l'intellectualisme, douteux puisque transplanté de toutes pièces, d'une culture d'avant-guerre (l'expressionnisme pictural ou littéraire, le grand spectacle vaguement nationaliste, les vieilles légendes), qui envahissait alors le cinéma allemand. Tous les traits héroïques de la Bavière deviennent ici des ridicules ou des monstruosités: entre une oie sentimentale et une serveuse agressive et maussade qui boit un « sérieux » de bière d'une seule lampée (le caractère allégorique de ce double portrait est renforcé par le fait que la même actrice interprète les deux rôles), le film et Jannings hésitent sans préférence marquée. La démesure devient absence d'esprit pratique et le principe d'action des personnages est de ne jamais faire la chose la plus simple et la plus normale : au début du film, Grete cogne en vain une statuette sur sa tirelire alors qu'il suffit d'un coup de vent pour renverser et briser celle-ci. Ailleurs, Jannings, en fureur, déracine un arbre ou invente une machination compliquée et vaine pour garder Grete. Film bavarois, « Kohlhiesels Töchter » est aussi un film sur le baroque : ce style, ou cet état d'esprit, y apparaît comme impossibilité de vivre. Enfin, le film ruine plaisamment, avant même son apparition, l'héroïsme du film de montagne des années trente, avec ses personnages grelottant ou dévalant les pentes neigeuses sur les fesses. — B. E.

ANNA BOLEYN

Abandon de la première femme (Catherine d'Aragon) et conquête de la seconde (Anne Boleyn). Abandon de la seconde et conquête de la troisième (Jane Seymour). Jamais le thème lubitschien du désir n'a trouvé expression plus nette et plus brutale : d'amour, il n'est nullement question ici, mais seulement d'appétits et de dégoûts, périodiquement alternés. L'insoutenable cruauté de ce schéma, qui donne au film sa coloration dramatique, trouve la justification de sa « pureté » dans l'Histoire, qui semble prêter ici à la fiction la caution de sa propre énormité.
De ce roi qui n'hésita pas à bouleverser l'assise religieuse de son pouvoir et la paix de son royaume pour satisfaire l'envie irrépressible qu'il avait d'une femme, il était bien tentant pour Lubitsch de faire l'incarnation d'un thème central de son œuvre : la soif de plaisir. « Anna Boleyn » est ainsi le film de l'appétit sous toutes ses formes : appétit de nourriture (nombreuses scènes de ripaille), de distraction (la partie de campagne, le tournoi, la chasse), de femmes (en plus de celles sur qui le désir se fixe, celles qui simplement l'excitent et le satisfont). La mise en situation historique permet évidemment au thème de se développer avec une ampleur que n'aurait pas permise un sujet « intimiste ».
Mais si « Anna Boleyn » est réellement un film historique, et non un simple « drame psychologique » auquel personnages, décors, costumes, auraient servi d'amplificateurs, c'est qu'une idée s'y trouve rigoureusement à l'œuvre : qu'il y a dans les affaires privées des rois quelque exemplaire illustration **conjointe** des destinées d'un peuple et de celles d'un homme. Les amours capricieuses d'Henri VIII,


Das Weib des Pharaohs.


Anna Boleyn.


Kohlhiesels Töchter.


Sumurun.

jeux de prince, manifestent, comme celles de Louis XV, autant d'absolutisme politique que d'arbitraire sexuel. Ces conquêtes insolentes provoquent des émeutes dans le peuple. Les moments « politiques » d' « Anna Boleyn » — démêlés avec le clergé au sujet de la répudiation de Catherine, répression des émeutes (l'admirable plan où des hallebardiers vident le champ en diagonale de la foule hostile qui s'y trouvait groupée) — sont aussi forts que ceux fondés sur le seul affrontement psychologique. Bien plus, si par le contrepoint de leur gravité, ceux-là peuvent exalter ceux-ci jusqu'à leur plus haut degré de tragique, c'est de les avoir d'abord relégués à leur dérisoire.
Le champ de la caméra, où Anne pénètre comme par hasard au premier plan (son visage apparaît et disparaît dans l'extrême coin inférieur gauche de l'écran ; on comprend ensuite que ce mouvement alternatif était celui d'un fauteuil à bascule), puis dont elle se trouve comme expulsée au dernier, représente ici emblématiquement celui de l'Histoire : c'est l'espace de la consommation des êtres. — S. P.

DIE BERGKATZE

« Groteske », prévient d'emblée l'un des premiers cartons du film — et telle surprenante étiquette convient de fait parfaitement à ce chef-d'œuvre « en quatre actes » d'un genre à peu près totalement inconnu en France et, jusqu'à présent, à l'exception peut-être de l'œuvre de Moullet, guère exploité au cinéma : le grotesque. Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans ce mélange jamais stable d'éléments contradictoires : fable ironique ou tendre satire, colossale fantaisie ou excès de la caricature au service de la justesse des situations et de la vérité des personnages... Au prince charmeur il manque quelques cheveux et quelques dents, mais il charme pourtant, et par troupes, les femmes (l'une des plus folles séquences du cinéma, dépassant en audace et Keaton et les Marx, montre l'adieu de quelques milliers de femmes amoureuses au prince qui s'en va). Sans cesse l'on passe ainsi de l'exagération à la **subtilité**, du monstrueux au délicat. La chatte des montagnes se baigne dans la neige et fouette, à son lever, gaillardement quelques soupirants, mais dans la forteresse en fête on la verra se parer des plus fines dentelles : la sauvage se ferait-elle raffinée ? Mais Lubitsch n'en reste pas à ce premier renversement : sitôt son héroïne métamorphosée par de riches habits, il la renvoie sans coup férir à sa nature : la faisant se parfumer en s'inondant littéralement de parfums qu'elle verse à flots jusque dans son décolleté. Ces doubles mouvements, ces allers-retours en champ-contrechamp d'un état à l'autre, d'un sens ou d'un ton aux autres, on en retrouvera constamment la dialectique dans l'œuvre de Lubitsch : rien n'y est dit ou montré qui n'appelle mordante correction, rien d'avancé qu'un autre détail, geste ou intonation, aussitôt ne mine. Ainsi **fonctionnent** les films de Lubitsch, comme une quête insatiable d'un terme — toujours reculé et remis en cause, jamais vraiment ultime et jamais vraiment atteint — à la complexité des caractères, des sentiments, des conduites, des mutations et mobiles humains. Fonctionnent aussi de la sorte, conjointement, les structures formelles de ces films, mouvements et cadres, entrées et sorties de champ, chacun infligeant aux autres un démenti incisif et subtil, ou plutôt chaque forme et chaque trait forçant les autres, en les complétant et les infirmant tout à la fois, à changer de valeur, à se renouveler sans cesse dans un processus de dépassement tel que la mise en scène chez Lubitsch n'est jamais le lieu fixe et délimitable de ses constituants mais l'axe de leurs variations. Si Lubitsch a « inventé » le « suspense », c'est tout d'abord quant à cette interaction des formes, à leur organisation en rythmes et rimes, à leur chassé-croisé. On peut avancer que le fameux découpage lubitschien ne doit toute son efficacité qu'à cette rage d'épuiser les jeux possibles de la géométrie et de la vitesse, et à l'impuissance où il est d'y parvenir vraiment, qui le pousse à ne jamais tenir la partie pour gagnée. Dès lors l'exercice de la mise en scène n'est pas seulement la conquête de la meilleure façon de filmer, il est aussi l'apprentissage de la meilleure façon de **jouer** — qui est précisément de faire en sorte que le jeu jamais ne prenne fin. C'est peut-être ce que n'ont pas compris ceux qui tiennent à faire de Lubitsch (et de Hitchcock aussi) un pur **calculateur** soucieux seulement des résultats (inclus les commerciaux). Il est au contraire des calculs dont tout l'intérêt est qu'ils dépassent leurs possibles résultats. Le commerçant fait toujours son bilan, à un moment ou un autre. Lubitsch, de film en film comme à l'intérieur de chaque film, retarde ce moment du bilan, préférant aux additions les équations. Ce refus de la stabilité ou de l'arrêt, cette peur de la **résolution** qui caractérisent tout autant ses personnages que son style l'amènent à préférer, de toutes les façons **simples** de filmer une scène, celle qui met en jeu le plus d'éléments complexes, de modes variants et de sens différents. Répondons aux admirateurs du « commerçant » Lubitsch qu'il était possible et somme toute facile de filmer l'argument de « To be or not to be » en en faisant un grand succès sans aller dans le raffinement, les renversements et retournements, les subtilités et inépuisables multiples fonds aussi loin que Lubitsch a cru bon d'aller. Plutôt que le sang-froid présumé du manipulateur de sentiments, c'est l'inquiétude, le doute incessant, le besoin de risquer (c'est-à-dire de vivre) et l'horreur de la facilité (simplicité est difficulté) qu'il me plait de souligner en lui : pourquoi dans « Die Bergkatze » faire se rencontrer la sauvageonne et la mondaine, et pourquoi, sinon par audace et souci de pousser les choses au plus loin, faire la première abdiquer pour la seconde ? Ainsi la chatte retourne à la montagne, le prince adulé à ses conquêtes toutes faites, et le film n'est-il au bout du compte qu'un trajet tortueux et plein d'aventures dont les dernières courbes ramènent au début, à l'image de ces volutes baroques qui décorent la forteresse des rêves. — J.-L. C.

DAS WEIB DES PHARAOHS

Vu une quinzaine de plans (16 mm teinté) de ce film, dont toute copie intégrale semble disparue, à Berlin, en post-scriptum à l'hommage du Festival, le dernier jour, chez un collectionneur. A défaut d'un jugement impossible, quelques points de repère pour le situer dans la continuité de l'œuvre. Le film était peut-être consacré à l'exaltation des gestes et des visages, ce à quoi sa distribution le prédisposait ; l'appréciation de Jannings (« Le film sentait le musée... ce n'était qu'un album d'images ») apparaît peu justifiée, sinon par le soin extraordinaire apporté à la réalisation qui transparaît dans chaque plan : photo nettement supérieure à celle d' « Anna Boleyn », splendeur et précision dans la reconstitution des décors et costumes. Devant cette perfection technique, on a peine à penser que « Les Trois Lumières » date de la même année. Le champ, jusqu'alors destiné à exprimer directement, de façon presque graphique, une situation dynamique simple (la provocation dans « La Du Barry ») devient décor, acquiert un relief ; plusieurs scènes sont fondées sur la profondeur des déplacements, sur la répartition de la lumière et de l'ombre, les nuances de jeu dans les négociations, marchandages et conflits. Les rideaux de fourrure s'ouvrant sur une scène à deux, les rides du visage de Basermann émergeant de l'obscurité ou le hiératisme exceptionnel de Jannings, pourraient marquer une transition ou une évolution à partir de la « période historique ». A celle-ci au contraire renvoie la cruauté sèche, sans sadisme, de l'exécution dans une cour, rendant compte, entre « La Du Barry », « Boleyn » et « Rosita », des violences répétées qu'évoque l'Histoire pour Lubitsch, spectateur inconscient, à en croire Kracauer, des combats de rues de Berlin, deux ans plus tôt. — B. E.

ROSITA

A travers ses interviewes et ses écrits, « Rosita » est de tous ses films un de ceux dont Lubitsch a le moins parlé : « Je vins à Hollywood appelé par Mary Pickford pour diriger son film « Rosita », dit-il simplement à la fin de son article sur les acteurs américains. Formulation qui, bien sûr, doit pour une bonne part à l'époque et à Hollywood cette attribution du film à sa vedette ; pourtant le possessif semble bien indiquer ici plus qu'une simple relation de propriété matérielle.

Non que Lubitsch ait été débordé par le « monstre sacré » Pickford (qu'il dirige avec autant de fermeté que Griffith ou Borzage), ni par les conditions de production américaines — à première vue, thématique et rhétorique lubitschiennes semblent fonctionner à loisir dans « Rosita », et les points d'attache n'y pas manquer, tant avec les grands films historiques « à costumes » de la période allemande, qu'avec les opérettes à venir. Mais ces signes, justement, sont presque trop abondants, trop insistants, comme si Lubitsch avait voulu, pour son premier film américain, « en remettre » dans le germanisme, se conformant par l'utilisation d'un comique très épais à ce qu'il pensait devoir être aux yeux du public américain l'exotisme berlinois (qu'on pense entre autres à toutes les scènes avec les parents de Rosita, des séries de gifles appliquées sur une marmaille gesticulante à l'étendage de linge dans une chambre meublée de bois précieux). Insistance certes en partie calculée, roublardise manifeste d'un auteur au sens pratique bien connu ; mais aussi, à l'évidence, réaction indicatrice, par son excès même, d'un certain désarroi. Car si « Rosita » nous passionne, c'est précisément par cette hésitation perpétuelle entre le « grotesque » et le « sentimental », entre l'historique et le spectaculaire, entre le berlinois et l'hollywoodien, en un mot, par cette indécision de l'écriture, qui en fait le lieu privilégié du fonctionnement pur d'un style. Et si le sujet (cette histoire des emportements libidineux d'un roitelet capricieux et despote) comme le récit (fondé à la fois sur la surprise — le « cadavre » ressuscité — et sur la précision efficace du trait comique — le cerceau tombant autour du cou du roi au moment même où il signe une condamnation à mort) nous en semblent si pleinement typiques de l'art de Lubitsch, n'est-ce pas aussi malgré — ou grâce à — une certaine gratuité de leur jeu ? J.A.

THREE WOMEN

Admirable d'abord par sa distribution : c'était une idée de génie de confier à Pauline Frederick le rôle de la mère. Pauline Frederick, actrice de théâtre, a été une des toutes premières stars du muet, et elle avait conféré au cinéma des années 15 cette respectabilité dont il avait tant besoin. Elle fait croire ici à un personnage de femme frivole touchée par la grâce maternelle. Quant au gigolo (seul personnage stroheimien de l'œuvre de Lubitsch), je ne jurerais pas que notre auteur n'ait eu pour lui une secrète tendresse. Il faut noter la richesse d'invention formelle de « Three Women », à la fois dans l'emploi du décor et dans l'expression purement visuelle de la psychologie des personnages. Exemple : résolu à faire chanter sa victime, le gigolo saisit un journal dont la manchette fait état d'un scandale dans la haute société, et place au-dessous de la manchette la photo de Pauline Frederick (la victime). — J. D.

FORBIDDEN PARADISE

Ayant vu le film dans une version moldo-valaque, je n'aurais pu reconstituer le fil de l'intrigue sans l'aide du remake parlant « Royal Scandal », dont Lubitsch porte d'ailleurs l'entière responsabilité (bien que Preminger ait signé la mise en scène). La comparaison de la première et de la deuxième version me semble tout à l'avantage de la première : 1) par le choix des interprètes ; dans la version parlante, c'est Tallulah Bankhead qui remplace Pola Negri, sans parvenir à la faire oublier. Quant au jeune premier, il ne fait pas le poids devant le regretté Rod La Roque. Et Adolphe Menjou était plus le personnage que l'excellent Coburn ; 2) par le choix du lieu et de l'époque de l'action. Lubitsch a probablement eu le tort d'historiciser une histoire dont le charme résidait dans le fait de se passer dans une principauté imaginaire ; 3) par l'absence (dans la version parlante) d'idées visuelles. La direction soigneuse et appliquée de Preminger n'a de plus en rien amélioré un script qui permettait toutes les fantaisies. Lubitsch a sans doute été fasciné par le personnage de la Grande Catherine (en l'espèce ici la Petite Catherine, comme aurait dit Alfred Savoir), et il est tout à fait extraordinaire qu'**au niveau du script** il n'ait pas mieux tiré parti de cette fascination. Une sorte de timidité, bien inhabituelle chez lui, semble l'avoir paralysé : on sait que pour évoquer tel mélange de baroque et de barbarie, Sternberg était mieux indiqué. J.D.

LADY WINDERMERE'S FAN

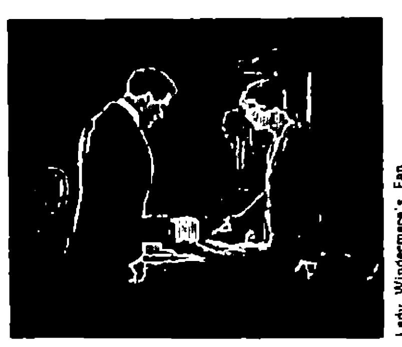
Film-charnière, articulation essentielle à l'œuvre de Lubitsch, « Lady Windermere's Fan » réclame, pour qu'on en mesure le caractère éminemment précurseur, d'être replacé en perspective historique : contemporain du premier film d'Hitchcock («The Pleasure Garden ») et de « Tartuffe », antérieur d'un an à « Nana » et « Métropolis », de deux ans à « La Passion de Jeanne d'Arc ». L'image confortable d'un auteur désinvolte et brillant, expert en notations heureuses et bonheurs d'expression fugaces s'y trouve radicalement contestée. Non que l'importance et la gravité du film tiennent seulement à celles des thèmes mis en jeu (honte, déchéance, défi, douleur, tous présents dans la pièce de Wilde), mais à ce que ces thèmes, réordonnés, intensifiés, épurés, débarrassés de tous ornements adventices, sont ici pris en charge par une architecture rigoureuse et austère. Il n'est que de voir comment (cf. fin de l'article de Domarchi) à un suspense basé sur une connaissance progressive est substitué le mouvement d'une re-connaissance pour repérer justement un trait fondamental au futur cinéma hitchcockien : l'ignorance où sont tenus les personnages d'un secret que le spectateur connaît, la narration moins comme révélation d'un savoir que dévoilement d'une méconnaissance. Qu'à la vision infirme, parcellaire, incomplète d'un des personnages succède — comme c'est ici souvent le cas — un plan contestant cette vision et la simple méprise psychologique s'efface devant la notion de secret, mais tel que la mise en scène seule aurait pouvoir d'en dévoiler les clés.

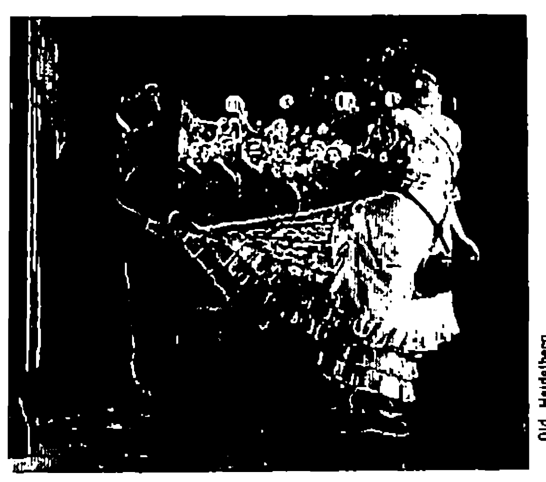
Au trio lubitschien « classique » venant ici s'adjoindre le personnage de la mère déchue, c'est cependant moins d'un quadrille euphorique ou grave qu'il s'agit que d'une série d'affrontements sévères, de conflits attisés, d'illusoires rapprochements, jamais inclus à l'endroit du récit que l'on avait prévu, appariant ceux que l'on n'attendait pas, l'évolution même des scènes — leurs éléments une fois mis en place — déjouant toutes nos prévisions quant à leur tonalité et coloration.

Mettre en scène, dès lors, c'est enserrer les personnages dans un réseau de regards (cf. l'hippodrome où la mère, par le jeu des angles et des cadrages, semble mitraillée par la société élégante) ; organiser les approches, hésitations et les reculs autour d'une série d'objets-pièges (secrétaire, bouton de sonnette, carnet de chèques, cendrier, éventail à double et contradictoire fonction) ; mesurer les sentiments et l'humeur aux lignes des déplacements et à l'ampleur des gestes.

Jeu d'équations laconiques, organisation de géométries minutieuses, le film bénéficie par ailleurs d'une utilisation de l'espace « off » pour le moins aussi inventive que celle relevée par Noël Burch dans « Nana », et de deux autres caractéristiques plus proprement lubitschiennes : l'usage du champ lui-même comme espace « off », s'accordant au goût de l'auteur pour le style indirect, latéral et la prétérition (cf. le plan de la tapisserie vide avec, une à une, les têtes des commères bigotes surgissant du bord inférieur du cadre pour lorgner l'intruse), et la subdivision du champ en plusieurs es-


The Smiling Lieutenant.


Lady Windermere's Fan.


... Old Heidelberg.


The Student Prince in...

paces par des caches soit « techniques » soit « réalistes » (bosquets, escaliers, portes entrouvertes), instaurant un véritable découpage-montage **dans** le plan. Mais un tel film décourage tout essai d'analyse en si peu de place. Du moins incite-t-il, par son caractère nécessaire, inéluctable, et son extrême efficience, à situer la fameuse « touche » dans une autre perspective que — rapportée à l'œuvre seule — purement impressionniste : celle d'un rapport du film au spectateur. En terme d'escrime, sport hautement connoté d'élégance et de raffinement, « touche », cela ne marque-t-il pas le moment où l'autre, à coup sûr, est **atteint ?** — J. N.

SO THIS IS PARIS

Lubitsch est toujours à l'aise dans le vaudeville. Ce genre en effet constitue la contrepartie comique de l'opérette viennoise, de sorte que passant de l'un à l'autre, il est amené à traiter les mêmes thèmes. Il s'agit ici, une fois de plus, d'un cas classique de tromperie, accompagné des quiproquos et méprises habituels. En soi, chaque saynète est assez anodine, mais l'ensemble dévoile une charge comique latente que seul Lubitsch, par les ressources de la caméra, sait faire exploser. C'est ainsi une utilisation diabolique de l'espace scénique qui fait de ce vaudeville un grand film. Chaque scène fait jouer ici l'espace, non dans un but décoratif, mais à seule fin de faire **progresser** l'intrigue. On peut transformer une pièce en film en suivant les acteurs pas à pas, en collant à eux pour surprendre leurs moindres réactions mais on peut aussi (ce qui est plus difficile), prendre du champ par rapport à eux, les laisser en liberté, et dévoiler leur comportement comme à leur insu. C'est le parti adopté par Lubitsch, dont il tire des effets comiques irrésistibles. — J. D.

OLD HEIDELBERG

On sait à quel point l'**imminence de la** mort a fortement été présente dans l'œuvre de Lubitsch. Du « Prince Etudiant », comédie romantique à la viennoise, l'auteur de « Heaven Can Wait » fait une méditation de tous les instants sur la brièveté du bonheur présent et la perspective angoissante du destin. Que le film se termine mal ne nous étonne donc en rien, puisque tout, dans chaque scène, nous a préparé à la catastrophe finale. Lorsque Ramon Novarro et Norma Shearer, symboles splendides du style flamboyant de la M.G.M., se promènent dans un champ de fleurs, le vent se lève et en quelques secondes, comme liée aux éléments naturels, la situation devient **grave**, angoissante, tragique. Et dès lors, le retour de Novarro à Heidelberg sera un véritable cauchemar. Ses amis sont désormais des étrangers, les gestes familiers d'autrefois (comme vider une chope) sont devenus impossibles et le café lui-même est aussi mort et en ruines que la demeure des Mohune dans « Moonfleet ». Le moindre détail (il suffit de comparer les deux arrivées successives de Novarro à Karlsberg) marque le constat du **tragique** sinon présent à chaque instant, du moins futur et inéluctable : l'opérette frivole se mue en un terrifiant poème d'amour et de mort. — P. B.

MONTE-CARLO

C'est l'utilisation de la lutte des classes dans la joute amoureuse, ou encore une variation sur le fétichisme capillaire... Dans l'obscurité, un jeune aristocrate essaye de draguer une fille de famille, elle lui claque la porte au nez. Une bonne fortune lui fait rencontrer le coiffeur personnel de la dame de ses rêves, le patricien endosse la blouse plébéienne et commence à troubler sa belle cliente par des shampooings et des massages. Lubitsch sait le prix d'une bonne idée ; dans son final il rend hommage aux auteurs de « Monsieur Beaucaire » qui lui ont fourni le prétexte de sa comédie. Par la même occasion, Lubitsch, qui n'aime que l'inattendu, se tire d'un mauvais pas en donnant un contrepoint musical à l'inévitable scène de reconnaissance : « Je ne suis pas celui que vous croyez. »
Ce badinage doit curieusement plus à « Mademoiselle Julie » qu'à « Les Jeux de l'Amour et du Hasard », et la différence de classe sociale des protagonistes est surtout utilisée comme ressort érotique. Dès le début, la jeune fille sait qu'elle ne peut considérer son coiffeur comme un mari possible et que son attirance pour lui est purement sexuelle. (C'est d'ailleurs tout à l'honneur de Lubitsch de rendre son héroïne consentante avant la révélation des qualités de son séducteur). Ainsi Lubitsch triche toujours avec la règle classique de la comédie américaine : « Où, quand, comment vont-ils se marier ? ». Au mot « marier », il substitue mine de rien le verbe « coucher ». — C. de G.

BROKEN LULLABY

Les films de Lubitsch s'organisent fréquemment selon un schéma-type : à un prologue autoritaire, drôle, éclatant, mené tambour battant, succède un apaisement du rythme, le récit semblant reprendre son souffle, s'ébaitre en toute aisance, détendre ses fils pour mieux en renouer — insidieusement — la trame. Tout culmine en une sorte de fausse fin ou fausse résolution, remise à son tour en question : palier, attente, vacillation du rythme (souvent ils correspondent à un lendemain de fête ou de passion, les personnages eux-mêmes titubant), propres à mieux relancer un dénouement abrupt et péremptoire. Il semble que



EMIL JANNINGS ET ERNST LUBITSCH PENDANT LE TOURNAGE DE « THE PATRIOT ».



Lubitsch, très soucieux de problèmes de composition et de frapper fort d'emblée, ait voulu doter « Broken Lullaby » — film au tempo lent et serein — d'un prologue des plus fulgurants : Paris fête la victoire de 1914. Un montage forcené, disloqué, cahotique, juxtapose quelques plans : sur les troupes défilant, ou plans de foule du point de vue de la jambe d'un mutilé. Un léger mouvement de caméra remonte vers un panneau : « Hôpital Silence ». Plan à l'intérieur de l'hôpital, où les blessés hurlent, leurs cris mêlés aux vivats. Te Deum. Plongée sur l'église, des centaines de soldats s'agenouillent, leurs sabres — captant le soleil des vitraux — saillent dans l'allée centrale. L'église se vide. Reste un seul soldat priant. On apprend qu'il a tué un jeune allemand musicien comme lui. Hanté par ce souvenir, ne trouvant nul recours dans la religion et la prière, il n'aura de cesse de retrouver son village, se fera passer auprès de ses parents pour ami de leur fils, rencontré au Conservatoire à Paris bien avant la guerre, puis aimer par sa fiancée et, absous par elle, remplacera dans la famille le fils et musicien absent.

Le film date de 1932. Il est difficile de ne pas estimer que Lubitsch, plus soucieux qu'on ne l'a dit de la chose politique et de surcroît juif allemand, pensait à la situation de l'Allemagne à l'époque (Hitler devait être nommé, un an plus tard, Chancelier). « Broken Lullaby » s'inscrit ainsi, avec « Ninotchka » et « To be or not to be », dans la ligne « engagée » ou « à message » de l'auteur. Le film n'en est pas pour autant soumis aux retombées de la contingence ou aux risques du prêchi-prêcha. Pour équilibrer la trame pesamment pacifiste de Maurice Rostand, Lubitsch a adopté la seule solution possible : le renchérissement et l'excès. Soit : noyer la lourdeur du message sous le poids de l'émotion. Scène par scène, dans chaque plan de chaque scène, par chaque geste, attitude, déplacement, mot ou cillement des personnages, il intensifie la coloration pathétique du film, le dotant d'une sorte de vibration de plus en plus intense, jusqu'à l'acheminer à une blancheur sublime et étrange lors de la scène finale : le jeune Français rouvre le piano du fils devant les parents extatiques pour reprendre avec la fiancée la mélodie tue depuis des années.

D'un tel cinéma, procédant par sublimation de la durée, accumulation d'effets vibratoires, où la loi du rendement *maximum* sert non plus le rire ou la gêne mais la seule émotion, Mankiewicz, mais surtout Capra et McCarey sauront se souvenir. — J. N.

ONE HOUR WITH YOU

Quelle expression consacre le sens aigu des convenances, la civilité portée à son comble, l'aisance à entretenir des rapports mondains tels qu'ils existent fréquemment dans les films de Lubitsch ? Tenir sa place. En filmant donc des gens préoccupés par la répartition de leurs invités autour d'une table et la façon dont ils les apparieront, ou d'autres qui ne semblent avoir pour but que d'être — ne serait-ce qu'un instant — auprès de ceux qu'ils convoitent, c'est à de moins futiles activités qu'il n'y pourrait paraître que s'intéresse Lubitsch : une esquisse de mise en scène, dont on sait qu'elle tend à transformer la mise en place en mise en présence, puis à subtiliser ces rapports. Quelle est l'ambition, dans ce film, de l'ingénieuse Mitzi ? Etre, ne serait-ce qu'une heure, seule avec le mari de sa meilleure amie, certaine de ce qu'il adviendra, pas un instant troublée par la solidité et la fougue de leur amour. C'est un film d'une extrême simplicité, d'une souveraine aisance, puisqu'il s'agit de se conformer fidèlement aux mouvements des héros, de suivre leurs déplacements et d'attendre ce qui s'ensuivra. Que le mari (admirablement interprété par Chevalier, en particulier lors des deux chansons où il tente faiblement, d'abord de résister, puis de se justifier) cède aux avances de Mitzi, cela fait si peu de doute pour Lubitsch qu'il laisse à Cukor le soin d'élider la scène et d'insister au contraire sur les préalables approches, dérobades, invites et reculs (cf. la scène du bal). Le style cukorien, moins sec, moins austère que celui de Lubitsch s'accommode à merveille de ces suaves arabesques. L'élégance de la mise en place annonce une maîtrise qui se confirmera dans les « Girls » et autres films chatoyants, sans trahir en rien la cruauté joyeuse de « The Marriage Circle », que Lubitsch, et c'est normal, préféra toujours à son remake. — J. N.

TROUBLE IN PARADISE

Suite de gags pathétiques, tragi-comédie, divertissement nostalgique où Lubitsch avoue clairement les ambiguïtés de son œuvre, sa dualité : cette arrière-pensée vague, désabusée, qui règne au-delà de ses films. « Trouble in Paradise » contient en lui ce moment, rarement offert au regard avec tant de netteté par un auteur « comique », où le drame déborde le jeu, où le désespoir tord son cou à la comédie, en révélant ainsi l'exacte profondeur.

Tout commence pourtant fort bien. Une kleptomane et un escroc de grande classe, après s'être simultanément pillés, s'aiment d'amour tendre, prétendant que si la propriété c'est le vol, le vol est par contre le seul moyen d'échapper à la propriété. Et puis, tout à coup : retournement, changement de ton, drame. L'on insuffle de la dureté à ces visages suaves, de la tristesse à ces personnages vifs, de l'amertume à ces situa-

tions bouffes. Et de la légèreté du charme, l'on glisse imperceptiblement à la sécheresse du luxe, de la tendresse à la richesse, du bonheur à l'ordre.

Ne laissons pas pour autant entendre que la psychologie soit pour quelque chose dans ces affaires d'humeur. L'âpreté de ce désenchantement doré, c'est par la seule modulation de son rythme que le film la dit. Une ouverture brillante et rapide ; puis le temps ralentit. Tout souci d'efficacité semble alors disparaître. Et le spectacle d'abord subi avec joie se dévoile maintenant dans toute la supercherie de son alacrité révolue. Effacée la mécanique du comique, apparaissent l'envers du décor, les soubassements du rire : tout simplement l'angoisse. Un simple écart formel surajoute ainsi à la comédie son mystère, ce mystère qu'elle avait jusqu'à présent retenu en elle : la souffrance latente qu'elle porte au-delà de son efficacité première. — S. R.

IF I HAD A MILLION

Le cinéaste amateur, nanti de sa première caméra 8 mm, filme sa femme ou son enfant : ces acteurs improvisés, dépourvus de scénario et de dialogue, embarrassés, que font-ils ? Ils tirent la langue. De cette menue monnaie, de cette coupure minimale du commerce comique, Lubitsch a tiré l'un des plus énormes effets jamais atteints par la chute d'un gag. Cette réussite doit beaucoup à un aspect de son talent qu'on pourrait qualifier de mercantile : son sens aigu du rendement des signes.

Un bureau, quelques enveloppes décachetées, un escalier, une succession de portes, trois ou quatre répliques, trois ou quatre plans. Minimum de dépense signifiante pour le plus grand profit du signifié, le sketch de Lubitsch est une affaire splendide.

Manne pourtant nullement miraculeuse, et qui n'est dispensée qu'après savante préparation. Y concourent ici : 1) le prodigieux talent de Charles Laughton, grand acteur laconique, et son côté grand mou triste (dont révoltes et malices n'auront que plus de saveur, — Renoir s'en souviendra dans « This Land is mine ») ; 2) un emploi de plans longs qui réussit à donner l'impression d'une longue coulée ininterrompue, laquelle, par effet de suspense, assure l'efficacité du gag final, et, par ailleurs, s'accorde emblématiquement au thème essentiel du sketch : c'est **toute une vie de fonctionnaire** qu'il s'agit de venger en cet instant. — S. P.

DESIGN FOR LIVING

Avant tout, et comme « Heaven Can Wait » (qu'il annonce par plus d'un trait — ne serait-ce que le parti de déporter la fiction dans un passé proche, celui des souvenirs et nostalgies : d'une « jeunesse ancienne »), « Design for Living » se pose comme l'une des œuvres les plus décantées — et, quant au discours autant qu'aux formes, le terme de « pur » se propose aussitôt —, les moins chargées d'effets de style, l'une des moins codifiables et des plus impalpables qu'ait produites l'art de Lubitsch. Par un réseau serré de variations et ressemblances, certes, ce film irradie dans toutes les directions de l'œuvre lubitschienne, le même thème central de la tyrannie et de l'inassouvissement des désirs s'y déploie, et plus que jamais une même constante inconstance y pousse les héros à ne pas tenir en place. Mais tout se passe plutôt comme si ce film où ce n'est plus le triangle qui est figure motrice, mais le **prisme** et ses jeux de face-à-face et de dos-à-dos, représentait, quant aux formes et aux thèmes, l'idéal et le modèle auxquels aspirent tous les autres films de Lubitsch. Ces déplacements et mouvements des personnages dans le champ que l'on se plaisait à admirer dans « L'Eventail de Lady Windermere » par exemple, ces sorties et entrées, allers-et-retours, élans et arrêts venant habiter l'espace ou le vider, on ne les retrouve pas comme tels ici, mais, en quelque sorte, incarnés ; les figures de style devenues motrices de la narration, traits de caractère des personnages ; l'écriture assumée, prise en charge par la fiction elle-même. Ainsi, au-delà de toutes motivations et explications psychologiques ou logiques, voit-on les trois personnages de « Design for Living » se comporter les uns vis-à-vis des autres comme autant de pôles aimantés : s'attirant irrésistiblement, abolissant temps et espace pour se suivre et se retrouver, et, dès qu'en présence, ne pouvant vraiment se saisir et se rejoindre, les forces d'attraction s'inversant en facteurs de résistance. Dans une telle danse sans cesse décentrée, rien n'est plus stable, fixe ; tous gestes ou mots sont pesée supplémentaire sur l'un ou l'autre des plateaux de la balance, oscillation nouvelle, variation d'amplitude. Il semble bien qu'en renversant le « triangle » classique du vaudeville (au lieu d'une femme entre deux hommes, deux hommes entre une femme), Lubitsch ait découvert ce à quoi il rêvait depuis longtemps : la possibilité même du mouvement perpétuel, un système de rapports fondé sur l'instabilité. Aussi « Design for Living » est-il sans doute le film où les fausses fins sont les plus nombreuses, mais qui par cela même n'a pas de véritable fin : à l'arrivée comme au départ du parcours, les mêmes deux hommes et la même femme s'aiment du même amour, et il y aura toujours là matière à film. Cette femme partagée et pourtant unique, plaisons-nous à voir en elle l'image même de la mise en scène


Forbidden Paradise.


Broken Lullaby.


One Hour With You.



Bluebeard's Eighth Wife.

selon Lubitsch : viser, à l'inverse des autres cinéastes, la contradiction de toute résolution. — J.-L. C.

THE MERRY WIDOW

Plutôt qu'une comédie musicale, « La Veuve joyeuse » est l'équivalent cinématographique d'une opérette. Autant dire que le merveilleux s'élabore ici selon un principe encore théâtral : celui du « tableau », dont l'efficacité toute sensuelle s'exerce par à-plats opulents, où la notion de richesse (des décors, des costumes) prime celle de composition.Rien d'étonnant donc à ce que « La Veuve joyeuse » soit un film assez décevant en ce qui concerne l'imagination plastique. Il n'est que de comparer à n'importe quelle chorégraphie des « Gold Diggers » contemporains la scène de bal (sur la fameuse valse de Lehar) qui veut faire passer l'accumulation pour somptuosité et le simple envahissement de l'écran pour envol onirique. Les trouvailles visuelles existent pourtant, nombreuses, dans ce film ; mais toutes, elles inclinent vers une fonctionnalité narrative, en même temps qu'elles jouent comme des traits d'esprit (les vêtements noirs qui deviennent blancs) ou des gags (le roi découvre que sa femme le trompe avec Danilo parce qu'il a oublié son sabre). Preuve de plus du plaisir pris par Lubitsch aux performances de rendement du langage.
Thématiquement, « La Veuve joyeuse » relève évidemment d'une problématique chère à Lubitsch et presque partout présente dans son œuvre : les rapports entre le désir (la simplicité de ses motivations, à laquelle répond celle de ses comportements) et le phénomène amoureux, sorte d'ancrage, de fixation sur un être, accompagné de bouleversements émotifs. L'audace de Lubitsch étant finalement, dans le même temps qu'il établit cette distinction amour-désir, de la rendre caduque puisqu'il montre qu'au départ, tomber amoureux et désirer s'identifient, qu'aimer ce n'est même pas désirer plus fort, mais rencontrer plus de résistance au désir. D'autres films de Lubitsch vont évidemment plus loin et poussent cette analyse jusqu'à des conclusions (inconstance, adultère) dont le genre permet ici d'escamoter les cruautés.
Il n'empêche que certaines séquences de « La Veuve joyeuse » — moins joyeuse une fois remariée ? — laissent affleurer quelque chose comme une très légère pointe de tragique : le moment où Sonia comprend, dans un salon particulier de chez Maxim's, **comment** on est tombé amoureux d'elle.
Ce qui mine alors l'euphorie du spectacle, ce ne sont pas, comme chez Stroheim, les pouvoirs violemment corrosifs d'une fatalité maléfique, mais les insidieux méfaits de cruautés naturelles. — S. P.

ANGEL

Les rapports sexuels extra-conjugaux, et particulièrement l'adultère (qui est le sujet même de « Heaven Can Wait »), sont au centre de la plupart des films de Lubitsch. Mais s'il peut par là s'inclure dans cette suite ininterrompue qui, de « Carmen » à « Lady in Ermine », nous parle avant tout de désir sexuel, « Angel » y occupe pourtant une place unique : celle que lui ménage l'apparition, concomittante à celle du désir physique et l'éclipsant, du sentiment « amour » — apparition évidemment liée au fait qu'il s'agit ici d'adultère de la femme. L'adultère en devient platonique, l'amour s'éprouve sans se faire, et ce semi-renversement du sujet lubitschien-type installe « Angel », dès ce niveau général de la thématique, dans le registre de la surprise.
Car tel est le moteur même du film, la surprise devenant ici plus que jamais méthode même de narration, tant à chaque instant est systématiquement évitée la conclusion presque inéluctablement déterminée, dans le système scriptural hollywoodien, par les prémisses posées. Donnons pour seul et admirable exemple de l'efficacité et de la beauté de ce principe dans « Angel », la scène entière où Anthony est reçu chez Lord Parker, en particulier l'abrupt raccord de Melwyn Douglas, s'apprêtant à regarder la photo de Lady Parker, au même, serrant sans émotion apparente la main de Marlene Dietrich ; ou encore, dans la même scène, tout le jeu de significations attaché à certain air de piano. Mais tout le film serait à citer, où Lubitsch, à chaque pas, choisit la voie la plus inattendue et la plus difficile, aboutissant ainsi au véritable nœud gordien que tressent les portes et couloirs de la séquence finale, et qui sera tranché, par un ultime et non moins déconcertant renversement, dans le sens de la convention.
De ce principe de l'échappée perpétuelle du récit vers quelque chose d'autre naît un film entièrement mystérieux, où rien jamais ne peut apparaître ni définitif ni clair. Ce par quoi d'ailleurs, moins superficiellement qu'à travers telles ressemblances anecdotiques, « Angel » entretient une parenté étroite avec « Belle de jour ». Analogie fondée sur l'impossible démarcation entre réel et irréel : mais alors que, chez Buñuel, le doute surgit en synchronisme avec la vision des scènes elles-mêmes, dans « Angel », c'est chaque scène qui remet en question la réalité des précédentes jusqu'à ce qu'une autre vienne confirmer cette réalité, et ainsi de suite, freinant ainsi le balancement réel-irréel (au va-et-vient buñuelien se substituant une suite de faux départs, d'ébranlements qui vont s'affaiblissant). En sorte que, après la fermeture définitive de la dernière scène, la construction d' « Angel » apparaît comme un double inversé de celle de « Belle de jour », comme l'exemple sans doute unique d'une œuvre ouverte en un sens inaccoutumé, dont la conclusion affirmative ne laisse aucun champ à l'imagination quant à l' « après », mais où de l' « avant », de ce qui précède le commencement, rien n'est clairement donné, donc tout est également possible. — J. A.

BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE

1. Dans un grand magasin, un homme d'affaires, riche et américain (G. Cooper) prétend acheter une veste de pyjama. La direction aimerait qu'il prenne le pyjama dans son intégralité, mais il ne saurait s'y résoudre. Une voix — « off » mais cristalline — se fait alors entendre : « I'll buy the pants ». C'est Claudette Colbert. Aux derniers plans du film, vaincu par cette femme qui se refuse obstinément à lui, l'homme d'affaires sombre dans une dépression nerveuse. On l'affuble d'une camisole de force et C. Colbert — tout sourire — se rue sur lui. Entre temps, les héros n'auront cessé — selon un principe très lubitschien — de se soupçonner mutuellement de s'être achetés et d'avoir remplacé la fraîcheur des sentiments par d'infâmes calculs.
2. On retrouve ce qu'il faut bien appeler le petit monde de Lubitsch : femmes viriles et hommes veules, peur panique d'engager l'avenir, décors d'un mauvais goût luxueux, etc. On remarque le recours à des gags culinaires — ici le baiser aux oignons. (Lubitsch est un des rares cinéastes, il importe de le noter, qui ait fait de la cuisine un élément dramatique, cf. : les viandes significatives dans « Angel »). Enfin on signale la résurgence d'acteurs-mascottes, tels que E. Horton, acteur lubitschien par excellence, toujours admirable et ici comme ailleurs, dans un rôle de noble ruiné et crapuleux qui réussit à vendre une baignoire Louis XIV à Cooper, riche mais inculte.
3. « Bluebeard's Eighth Wife » est un film mineur mais attachant, pour des raisons assez voisines d'ailleurs. Mineur parce que vulgaire et futile. Attachant parce que tout à fait invraisemblable. Si le film « passe », c'est réellement grâce à une illusion d'optique, car sa justesse (qui est grande) n'existe que le temps de la projection, effet d'un rythme frénétique qui, ne laissant ni le temps de respirer ni celui de réfléchir, finit par faire admettre l'inadmissible (si Horton veut s'introduire dans un asile, le plus simple est encore d'aboyer à la porte). Sans doute Lubitsch a-t-il rarement frôlé à ce point les domaines du loufoque, tels qu'ils étaient célébrés par les frères Marx par exemple. Film d'un homme sûr de lui et de sa marchan-

dise : il n'est plus question de fixer son regard sur une flamme qui se consume, mais de recueillir, çà et là, à gauche et à droite, les étincelles. S.D.

NINOTCHKA

Prouve aux dépens de Lubitsch qu'il est plus facile de faire rire des Nazis que des Communistes. C'est un faux bon sujet que celui (traité par Lubitsch et Mamoulian en forme de comédie musicale) de l'amour triomphant de l'idéologie. Pourquoi Lubitsch ici échoue-t-il à faire rire vraiment ? Parce que Ninotchka s'est trompée de civilisation et d'époque, et qu'elle se comporte dans le monde occidental comme si elle s'était égarée dans la principauté idéale de « La Veuve Joyeuse ». Car les différences entre monde capitaliste et monde communiste ne sont pas des différences de civilisation ni de mœurs, et comme c'est sur celles-ci que porte la métamorphose de Ninotchka, on ne peut guère y croire. La satire reste en surface. De plus Lubitsch (en dépit de sa réussite avec Pola Negri) n'est pas un « women's director ». Il fait bien rire Garbo mais Cukor la fait rire encore mieux dans « Two Faces Woman ». — J. D.

THE SHOP AROUND THE CORNER

Lubitsch décrit ici — et c'est chose rare chez lui — des petites gens, des bourgeois minables, loin des altesses du « Prince Etudiant » ou des fêtards de ses comédies de la Paramount, mais le monde de la maroquinerie Matuschek de Budapest est tout aussi étonnant. L'intrigue amoureuse (le quiproquo épistolier) intéresse Lubitsch au premier abord mais au fur et à mesure que l'on voit vivre ce microcosme, l'attention se porte sur les comparses, qui deviennent les personnages primordiaux car inquiétants : Matuschek le patron, que l'on croit un être inintéressant et qui pourtant vit, vibre comme les autres et tente de se tuer, Pepi le livreur qui, pour avoir sauvé son patron, se fait nommer commis, Vadas, employé de Matuschek et amant de sa femme. Ayant les uns après les autres épuisé les comparses, Lubitsch revient au couple Stewart-Sullavan et finit sur la grande « mise en scène » de Stewart, véritable film dans le film, et fusion du style viennois et du cynisme de la comédie américaine. — P. B.

TO BE OR NOT TO BE

Le corollaire de tous les autres films de Lubitsch (avec, à un moindre degré, « Ninotchka »). La politique, a-t-on dit, est un coup de pistolet dans un concert. Autrement dit une dissonance. Dans le monde confortable, désuet et tempéré de Lubitsch, les terribles événements de 1940 étaient comme autant d'inconvenances graves. Ces SS féroces et sanguinaires étaient, à y bien regarder (et cela par leur outrance même), parfaitement ridicules. En vers ou en prose. Ouvrez le livre de Steiner sur Treblinka et lisez sur la page de garde le discours de Himmler à ses « camarades SS ». En dépit de la monstruosité des propos (et peut-être à cause d'elle), il est difficile de ne pas rire. En conséquence Lubitsch revient aux sources premières en visant au **grotesque,** c'est-à-dire à la farce. Les terribles occupants sont mystifiés par une troupe de comédiens, ils sont les jouets d'illusionnistes : les mauvais acteurs sont joués par les bons. Il fallait le génie de Lubitsch pour faire rire sur de tels sujets : fusillades, exécutions sommaires, camps de concentrations. La force d'éveil du film n'en est pas moindre pour cela. De fait, le scénario est l'un des plus rigoureusement et subtilement élaborés de tout le cinéma. Là encore, nous rencontrons le théâtre dans le théâtre (procédé perfectionné génialement par Shakespeare), d'où le système de reflets qui permet de conférer à chaque épisode une force **redoublée.** Lubitsch a, en fin de compte, fait très peu d'incursions dans les civilisations dites modernes. Quand cela lui arrive, il retrouve le plus souvent le ton de la farce sauvage. C'est à « La Princesse aux huîtres » que ressemble finalement le plus « To be or not to be ». — J. D.

HEAVEN CAN WAIT

Une des constantes les plus curieuses du comportement des personnages lubitschiens est l'empressement avec lequel ils trompent les partenaires auxquels ils viennent de prodiguer les plus définitifs serments de fidélité. L'essentiel même de certains films (« Cluny Brown », « One Hour with you ») réside en ce tournoiement des passions, cette frénésie dans la quête d'un « quelque chose d'autre » qui, à peine satisfait, laisse place à une nouvelle recherche dont la nécessité apparaît plus impérieuse encore. Plus serein est « Heaven Can Wait », où les personnages, d'ordinaire plus frivoles, n'hésitent pas à se ménager, au sein de la grande fantaisie de leur comportement, des paliers de réflexion. La scène qui semble bien être le nœud du film est précisément celle où Martha contraint Henry à évaluer le chemin parcouru, à faire le point, tâche astreignante pour ceux qui désirent seulement s'abandonner au bonheur de l'instant. Martha a quitté Henry. Ellipsant vingt ans de la vie du couple, Lubitsch nous met devant le fait accompli, montrant d'abord l'effet et se gardant de nous livrer la cause. La surprise du spectateur est celle, aussi vive, d'Henry (qui a pourtant vécu, lui, ces vingt ans de vie conjugale). Le départ de sa femme est pour lui inexplicable et comme scandaleux. S'instaure alors dans le film un rapport très particulier entre temps de la vie « réelle » et temps du film.

La seule indication que nous possédons est celle du passage du temps et c'est ce temps lui-même, sans préjuger de l'emploi qui en fut fait, qui est désigné comme responsable. Et, plus tard, alors que le retour de Martha semblait acquis, le scandale se fait plus grand encore. Le « savoir faire » que déploie Henry est inefficace ; l'argent, sous la forme du collier, grâce auquel il veut réintroduire Martha dans le cycle social, est refusé, son « amour » est dénoncé comme allégation trompeuse, et ses serments de bonne foi comme manœuvre pour la faire rentrer dans un jeu qu'elle ne veut plus cautionner. Plus grave encore, Martha refuse de rester sur le plan du présent et passe à celui de la mémoire, prenant ses distances avec le temps passé. En lui avouant que lorsqu'il l'avait embrassé pour la première fois, elle n'avait pas eu peur mais fait semblant d'avoir peur, elle dénonce sa conduite antérieure comme concertée et artificielle, comme fruit de la réflexion. L'oncle, pressentant la catastrophe, leur fait réintégrer le cycle de l'instant. Henry prend sa femme dans ses bras pour la ramener de force, perpétuant un cérémonial qu'il avait accompli vingt ans avant. L'apparence reprend ses droits. Comme chez Hitchcock, les amants savent qu'ils ne peuvent exister que grâce à un jeu qu'il convient de poursuivre malgré tout, en inventant constamment de nouvelles règles. Ici Martha, de sa propre initiative, dénonce « le contrat » tacite.

Dans une scène pareille tout est tributaire des gestes, des regards, des plus infimes déplacements. Connaissant le temps et le soin que prenait Lubitsch à la confection de ses scénarios, il est révélateur d'assister à la mise en place, au sein d'une structure très rigide, d'éléments aussi fragiles que déterminants, créant une dissociation interne qui mine le récit en établissant un déséquilibre dynamique au sein de l'œuvre. On peut dire que Lubitsch « improvise », notion qui n'est pas liée à une vague inspiration du moment mais dont la marge de liberté est au contraire déterminée par l'équilibre global du film. En détruisant tous lieux communs dans le comportement de ses personnages, il refuse d'enfermer leur conduite dans un univers rassurant de signes codifiables et n'hésite pas à rechercher par là le scandale et l'angoisse. La lutte de Lubitsch contre son récit s'identifie à celle de ses personnages contre leur destin. C'est à ce prix que Lubitsch nous fait approcher du mystère, tout en préservant une zone d'ombre où se réfugie un douloureux mustisme sur l'essentiel. — S.G.


Cluny Brown.


To be or not to be.


Design for Living.


Heaven Can Wait.

A ROYAL SCANDAL

« C'est très simple » conseillait, paraît-il, Lubitsch à ses élèves, Cukor ou Preminger, lorsqu'il s'apprêtait à leur confier le soin d'un remake, « voyez et revoyez mon film, apprenez-le par cœur et faites la même chose ». On sait que le conseil ne fut pas trop mal suivi par Cukor, dont — le copiste comme il se doit ayant pris soin d'agrémenter l'original de maintes et prometteuses touches personnelles — « One Hour with you » n'est point indigne de « The Marriage Circle ». Tel n'est pas le cas de « A Royal Scandal » de Preminger, assez terne descendant de « Forbidden Paradise ». Ronds-de-jambe, travellings en forme de volutes et paraphes y paraphrasent la sèche écriture primitive ; la mollesse du trait, l'apprêté de la mise en place laissent dès lors tout loisir de se relâcher à des acteurs qui 1) d'ordinaire bons, ne le sont pas ici (Charles Coburn, Anne Baxter) 2) généralement mauvais (Vincent Price, William Eythe, Tallulah Bankhead, si l'on excepte « Lifeboat »), le sont plus qu'ailleurs. Seul l'imperturbable conspirateur affairé Sig Ruman s'en tire. Aussi, quand tous les autres sont tristes et compassés, lui doit-on la seule réplique optimiste du film. Croisant le Premier Ministre qui lui demande comment s'annonce la Révolution, il répond : « Très bien ». — J. N.

CLUNY BROWN

1. Parmi les films admirables, il est permis de distinguer : a) ceux qui donnent l'idée — évidente et heureuse — des pouvoirs du cinéma (et de lui seul ; b) ceux, au contraire, où le cinéma semble toujours en défaut, en retard sur le monde comme sur lui-même, arbitraire et crispé. De ces derniers, qui seraient les modernes, Nicholas Ray parlait peut-être lorsqu'il disait (« Cahiers », nº 127) qu'il avait toujours eu le sentiment « que nous ne faisons que gratter à la surface de la prodigieuse aventure qu'est le cinéma ». Alors, il s'agit seulement de marquer l'emplacement de ce qui n'est pas encore n'est plus là, ou encore de suggérer le relief par les creux, la présence par l'absence. Contrairement aux autres films de Lubitsch, dont il est comme la face cachée, « Cluny Brown » est un film creux (profond) et vide (admirable), le seul qui ait fait un spectacle (et quel !) de ce que les autres éludaient ; car Ernst Lubitsch qui s'épuisa inlassablement à donner l'impression d'une richesse foisonnante et d'une plénitude de tous les instants, avait une profonde horreur du vide. Et de même que l'on voit ses personnages subir avec fébrilité les mondes qu'ils traversent, collectionneurs de plaisirs pour qui chaque seconde est à réussir, le cinéaste met tout son talent à meubler au maximum cet espace ouvert, ce temps suspendu qu'on appelle parfois un film. On reconnait là l'esthétique du rendement maximum. On reconnait aussi la morale hédoniste dont Jean Douchet — « Cahiers », nº 127 — parla si sûrement. Mais en même temps, de là vient (car comment additionner les plaisirs ?) que les films de Lubitsch s'oublient à peine vus (on sait seulement qu'on les a aimés), de même qu'un repas, aussi admirable fût-il, ne saurait rassasier une fois pour toutes (éventualité scandaleuse s'il en fut). Aussi est-ce le plus grand souci de Lubitsch : que tout soit toujours à refaire (d'où trois monotonies au moins : des intrigues, des cadres et des personnages), qu'un film refasse toujours ce que les précédents ont déjà réussi, que le plaisir soit intense mais le film ouvert, que l'œuvre entière soit une sorte de spectacle permanent (Guitry disait : « Je voudrais être seul, tout seul, à faire des pièces que tout le monde écouterait tout le temps »). Les cinéastes du plaisir éphémère se doivent de répéter sans cesse car sinon, il est assez connu qu'avec le temps tout s'arrange, c'est-à-dire tout s'annule. Ceci n'est pas sans évoquer le cynisme d'un Ford, ou surtout d'un Hawks, pour qui une aventure n'arrête jamais le cours des aventures (aussi n'est-il pas étonnant que Hawks soit le cinéaste même de la répétition, le plus promis à se plagier lui-même). Le cynisme : Hawks efface un nom sur une ardoise, Ford dit : « The world moves on », quant à Schulz, il est formel : « Five hundred years from now, who'll know the difference ? ».

2. Mais alors il devient surprenant que Lubitsch ait fait des films quand même. Œuvre paradoxale, ne serait-ce que parce qu'elle existe. Un film, pense-t-on volontiers, c'est un peu la revanche du limité sur le sans-limite. Avant la première image il n'y avait rien ; passé le dernier plan, il n'y aura rien. Ce qu'il importe de voir — en fait, toute la vie — s'est réfugié entre, et celui qui fait un film est condamné au plus exorbitant des pouvoirs, celui de finir. Pourtant voici un cinéaste (Lubitsch et autres cyniques) qui ne conçoit de fin que suspendue, de temps que provisoire et de thèses que contradictoires. Un film ne clôt rien, n'engage à rien, ne dit rien. Qu'on observe avec quelle prudence (lâcheté ?), Lubitsch non seulement recule le mariage (ou sa consommation : « Bluebeard's Eighth wife »), mais aussi les rapports physiques, allant jusqu'à faire un film sur leur seule possibilité (« Angel », « Trouble in paradise », etc.), toujours différée. Un film ne fait que promettre un autre film. « Design for living » et « Angel », ces deux chefs-d'œuvre, sont d'immenses parenthèses où la richesse de chaque détail a pour conséquence l'inconsistance (ou plutôt l'évanescence) du tout : tantôt par un rythme trop rapide (le premier), tantôt par un ralentissement extrême (le second, mais

aussi « The broken lullaby »), ces films se referment exactement sur eux-mêmes, beaux mais entropiques. Films qui ne sont que des films, portant leur loi en eux-mêmes, inutilisables autrement (c'est-à-dire qu'il est inutile d'imaginer qu'on puisse parler de ces films, soit par rapport à leur auteur — qui n'est que le fournisseur —, soit à leur spectateur — qui n'est que le consommateur). Le cinéma est donc un luxe, une activité gratuite, mais alors, paradoxalement, plus un film est gratuit, plus il doit être soigneusement fabriqué. C'est que le problème n'est pas tant de construire un monde cohérent que de lui faire passer la rampe, malgré tout. L'essentiel n'est pas de filmer Ninotchka ou Angel au moment où elles engagent leur avenir, mais de donner l'impression qu'on a vu ces scènes, toujours promises, jamais filmées. Le cinéma de Lubitsch recrée la vie, comme le cinéma donne l'idée du mouvement, par un phénomène de persistance rétinienne. Ce ne sont guère que des ombres, qui parlent parfois plus que des ombres et parfois beaucoup moins (« Cluny Brown » justement).

3. Un aventurier qui est sans doute un imposteur, homme d'un goût exquis, défenseur d'un art de vivre qui se perd et s'épuise et une jeune fille, folle ingénue sans goût ni manières, apprentie plombière qu'habite une grande rage de vie respectable, soit Adam Bielinski (Charles Boyer) et Cluny Brown (Jennifer Jones), partagent pendant un certain temps un écran où la fantaisie d'un scénario les a réunis. Vers la fin du film, Bielinski décide soudain d'épouser la jeune fille qui ne dit pas non. Aux derniers plans, Bielinski ayant — dit-on — fait fortune en écrivant un best-seller, ils sont très bien habillés et semblent très heureux. Ce qui frappe dans « Cluny Brown », c'est : a) que l'histoire est peu croyable et les rapports entre les personnages à peine indiqués ; b) que Lubitsch, pour une fois, n'a rien fait pour dissimuler ce manque de rigueur. Il n'y a plus de fausses pistes : ce qui n'existe pas entre les personnages (car ce ne sont que des ombres) n'a pas à être simulé. « Cluny Brown » c'est le produit sans l'emballage, le plaisir sans les sourires de commande (si vous croyez que c'est gai le bonheur !), le cinéma sans la publicité. L'envers du cynisme n'est pas la tendresse, mais bien l'indifférence. Aussi ce ne sont pas Bielinski et Cluny qui sont émouvants (quoique leur application au bonheur ait quelque chose de touchant), c'est le fait qu'un film — un peu de celluloïd (1946) — existe, qui s'appelle « Cluny Brown ». Le cinéma est bien un luxe, le premier de tous, la victoire sur le néant. Et tout se passe comme si c'était le film qui portait désormais dans son existence même les périls dont il n'avait fait jusqu'ici que parler. « Cluny Brown » parle bien du plaisir, mais d'un plaisir enfui ou encore à venir, il y est bien question de disponibilité mais devenue errance et recoupements vagues. Ce que l'on voit, c'est semble-t-il ce qu'il y avait entre les plans des autres films : la vie qui avance au hasard et le temps perdu sans joie. — S. D.

THAT LADY IN ERMINE

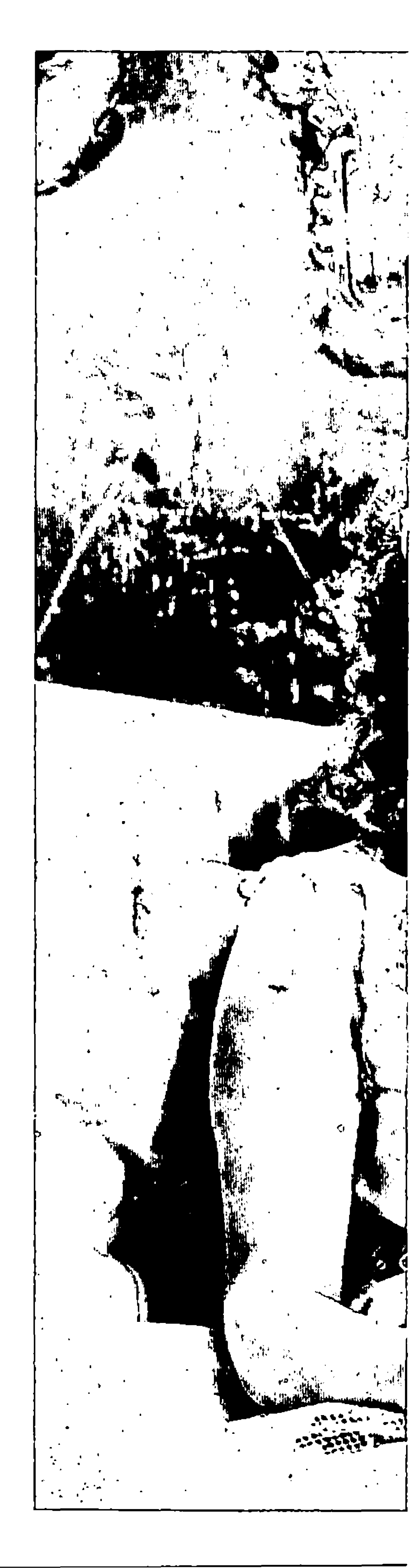
Bien que dernier de la chronologie lubitschienne, « Lady in Ermine » n'est ni un testament (comme « Cluny Brown »), ni une somme (comme « Heaven Can Wait »). Avec ce film, Lubitsch revient à un genre — l'opérette — qu'il avait à peu près abandonné depuis « La Veuve joyeuse ». Mais (inachèvement, bâclage par Preminger ?), si on y retrouve certains signes extérieurs stylistiques qui effectivement renvoient aux films avec Chevalier des années 30 (entre autres dans la séquence en flashback, où quelques raccourcis fulgurants font oublier une trivialité — plastique et éthique — certaine), le film par ailleurs s'enlise dans un compromis assez malhabile entre recherche de l'effet comique à tout prix (ce prix était souvent, et notamment dans toutes les scènes avec le mari, celui de la vulgarité) et jeu spectaculaire sur les ors et les stucs du décor.

En sorte que, malgré l'intelligence — digne de « Heaven Can Wait » — avec laquelle est utilisé le Technicolor et ses défauts, ce qui choque et déçoit dans « Lady in Ermine », c'est le manque d'aisance et d'élégance dont le couple Fairbanks - Grable, trop livré à lui-même, porte d'ailleurs une bonne part de responsabilité, et surtout l'échec total des échappées « poétiques ».

Car, rétrospectivement, « Lady in Ermine » apparait essentiellement comme une tentative désespérée d'inclure une dimension onirique dans le film-opérette, mixte problématique que d'autres formes de films musicaux avaient opéré (Minnelli : « Meet me in Saint Louis », « Yolanda ») ou allaient opérer (Donen-Kelly). Et si, avec ses manques et ses ratages, ce film a encore quelque chance de nous toucher, c'est par ce qui en lui nostalgiquement se termine, non tant d'un auteur que de tout un genre — et de toute une époque. — J. A.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Claude De Givray, Jean Domarchi, Bernard Eisenschitz, Sylvain Godet, Jean Narboni, Claude Ollier, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

Les films commentés ci-dessus sont ceux que l'hommage de la Cinémathèque Française nous a permis de revoir — ou fait découvrir. Certains films de Lubitsch nous restent encore inconnus et nous espérons les voir programmés bientôt.





UNA MERKEL ET GEORGE BARBIER DANS « THE MERRY WIDOW ».



« LES PETITES MARGUERITES » DE VERA CHYTILOVA : JITKA CERHOVA.

Le champ libre : entretien avec Vera Chytilova

par Michel Delahaye et Jacques Rivette

Jacques Rivette Nous connaissons malheureusement un seul de vos courts métrages : le sketch des « Petites Perles », mais ni « Le Plafond », ni « Le Sac de puces », ni « La Voix verte ».

Vera Chytilova Je ne sais vraiment pas pourquoi l'on veut montrer ici « La Voix verte », car je l'ai fait pendant mon séjour à l'Ecole de Cinéma, avant même « Le Plafond ».

Rivette « Le Plafond » n'est donc pas votre premier film ?

Chytilova Il l'est, en ce sens que c'était mon film de diplôme. Mais auparavant, j'avais fait, comme tout le monde à l'Ecole, une dizaine de films d'exercice. « La Voix verte » est l'un d'entre eux. Mais ce n'est pas un bon film.

Michel Delahaye Ces films sont-ils montrés au public en Tchécoslovaquie ?

Chytilova Pas du tout. Et les seuls courts métrages que je reconnaisse sont « Le Plafond », « Le Sac de puces » et « Les Petites Perles ».

Delahaye Est-ce que « Les Petites Marguerites » est sorti en Tchécoslovaquie ?

Chytilova Oui, depuis peu. Il semble que cela marche bien. Mais j'ignore encore le genre de succès qu'il aura. Je sais seulement que les gens qui l'ont vu jusqu'ici sont très intrigués et très divisés. On est à la fois très attiré par le film et un peu embarrassé.

Rivette Cela doit créer autour du film un climat très vivant...

Chytilova Oui mais il faut tenir compte du fait que le film n'a pas encore été vu du grand public, mais seulement d'un public limité d'amateurs intéressés. Un peu l'équivalent de ce que sont vos « Cinémas d'Art et d'Essai », et qu'on appelle chez nous « Cinémas pour spectateurs exigeants ».

Delahaye Avez-vous, depuis, travaillé à un autre projet ?

Chytilova Oui, et avec la même collaboratrice : Marta Krumbachova. Mais le film est resté à l'état de projet. C'était une coproduction canadienne. Mais comme le producteur voulait intervenir dans le scénario, j'ai rompu le contrat. Au départ, j'avais demandé de conserver toute ma liberté. On me l'a accordée, mais peu à peu, on a voulu m'imposer certaines choses. Lesquelles exactement ? Je pourrais difficilement le dire puisque le producteur lui-même ne savait pas exactement ce qu'il voulait m'imposer, mais toujours est-il qu'il ne voulait pas que les choses soient comme, moi, je les avais préparées. Bref : on ne m'imposait rien, mais on me disait : je ne veux pas de ci ou je ne veux pas de ça, ce qui revenait strictement au même.



Vera Chytilova

Je crois tout simplement que le producteur n'avait absolument pas compris de quoi il s'agissait. Tout ce qu'on voulait, c'était obtenir un « film d'Art », mais aussi, bien sûr, un « film commercial ». Or tout ça est très joli, seulement il se trouve que personne ne sait ce que c'est qu'un « film d'Art », et qu'on ne sait pas davantage ce que c'est qu'un « film commercial ». En tout cas je ne connais personne qui puisse m'en donner une définition, en établir les règles, et qui puisse avoir à l'avance la certitude que le film qu'il entreprend sera ceci ou cela. Par contre, beaucoup de gens font comme s'ils le savaient.

Quant à moi, je me dis toujours ceci : le scénario en lui-même n'est d'aucune utilité si on ne sait pas le lire, c'est-à-dire si on ne sait pas qu'il ne représente que lui-même. Car il ne représente pas le film, et on ne peut pas voir un film d'après un scénario. Un film, c'est toujours quelque chose d'autre.

Rivette Il semble qu'à la suite du grand succès du cinéma tchèque à l'étranger, il y ait eu beaucoup de tentatives de coproduction. Or j'ai l'impression que dans le cas du cinéma tchèque, ces coproductions se révèlent particulièrement difficiles.

Chytilova S'il n'y a pas accord total sur tous les points, la tentative de coproduction est déjà illusoire. Bien sûr, je crois qu'il est possible, si on le veut, d'arriver à trouver un accord, d'abord entre deux systèmes économiques, et ensuite sur les autres problèmes qui se présentent, mais alors il faut vraiment vouloir cet accord, et la première conséquence de cette attitude doit être le respect absolu des gens, le respect absolu de ce qu'ils veulent faire et dire. Faute de cela, et si on exige ou consent le moindre compromis, rien ne peut marcher. Or les coproducteurs sont pour la plupart des gens qui ne sont nullement prêts à donner aux gens toute leur liberté.

De toute façon, avec ou sans coproduction, je n'ai jamais pu comprendre comment on peut vouloir changer un film. Pourquoi changer ainsi les choses ? Ne peut-on les laisser devenir ce qu'elles doivent devenir ? Et si quelqu'un peut juger qu'elles doivent suivre un autre chemin que prévu, n'est-ce pas l'auteur et lui seul ? Je n'admettrai jamais que quelqu'un décide à ma place.

Delahaye En voyant « Les Petites Marguerites », beaucoup de gens ont été frappés par la façon dont vous semblez rompre avec « Quelque chose d'autre ». De quelle manière, aujourd'hui, consi-



« LES PETITES MARGUERITES » : IVANA KARBANOVA ET JITKA CERHOVA.

dérez-vous ce film ?

Chytilova Je n'aime pas revoir ce film. Car il me semble maintenant que tout ce qui s'y trouve dit, et qu'effectivement je voulais dire, aurait pu être exprimé de façon plus vive, plus succincte et plus stricte. Il me semble que j'ai été trop lourde. Mais j'ai toujours le sentiment, quand je revois mes films, de m'y être trop lourdement exprimée. C'est pourquoi j'ai horreur de les revoir. Bien que j'y sois parfois obligée... Et cela m'est une expérience d'autant plus pénible que j'ai déjà par moi-même, quand je m'exprime, l'impression d'être engluée dans les difficultés.

Je veux dire, tout simplement, que je me sens toujours liée par certaines habitudes ou conventions avec lesquelles j'aimerais rompre, mais dont il me semble que je reste trop prisonnière. Souvent l'on croit que l'on va parvenir à s'en évader, mais y arrive-t-on jamais totalement ?

Pour moi, il me semble que j'aurai toujours tout à recommencer, car je n'arrive pas à me défaire de tout ce qui m'entraine en arrière ou en bas : le passé, les ornières... tout ce que je possède, tout ce que je traine avec moi. C'est cela dont il faudrait pouvoir se débarrasser. Il faudrait pouvoir décoller de cette terre qui vous englue. Il faudrait pouvoir repartir d'une terre plus pure.

Je sais, bien sûr, que toutes les choses se tiennent, qu'on ne peut s'en couper, qu'on ne peut faire abstraction de leurs liens. Je le sais même d'autant mieux, désormais, que ce voyage en France m'a coupée de mon milieu d'origine. Et voilà justement le drame : je découvre que je supporte très mal d'en être coupée. Je découvre que tout cela me manque : ma ville, mes amis, ma famille... tous les liens que j'ai pu tisser... Mais malgré cela et même à cause de cela, mon plus grand désir, la chose dont je rêve, ce serait de pouvoir réellement m'exprimer à partir de la table rase... C'est pourquoi la chose que je peux vraiment le moins comprendre est : comment se fait-il qu'il y ait des gens qui puissent avoir envie de garder dans leur prochain film la manière ou l'esprit de leur film précédent ? C'est une chose qui me stupéfie. On devrait toujours essayer de se contredire.

Pour moi, je sais une chose : j'essaierai toujours, et par tous les moyens, de me détourner de ce qui a précédé, de le renverser, de le contredire, et je mettrai en œuvre tout ce que je suis et tout ce que je puis pour y arriver, et aussi bien en abordant des sujets différents qu'en employant des moyens aussi différents que possible. C'est ce que j'ai essayé de faire avec « Les Petites Marguerites », mais même dans ce cas, même si je pense avoir trouvé un nouveau thème que j'ai essayé de traiter par des moyens nouveaux, il me semble toujours que je piétine sur place, sur la même terre que j'avais déjà foulée.

Rivette C'est un cas très répandu. Presque tous les metteurs en scène essaient de faire à chaque fois leur film comme si c'était le premier. Ensuite on s'aperçoit que sans doute on n'a pas fait exactement la même chose, car on a bien essayé de faire le contraire, simplement : on a fait la suite...

Chytilova C'est bien la raison pour laquelle je ne supporte pas de revoir « Quelque chose d'autre », car je m'y revois, personnellement. Et quand je dis « personnellement », je ne veux nullement dire dans le sens « autobiographique » comme le disent ceux qui me soupçonnent de m'être « mise dans mon film », comme on dit. Simplement j'y retrouve ma voie, ma ligne, c'est-à-dire cela même contre quoi je veux lutter. C'est pourquoi j'ai peur de rencontrer ce film.

Delahaye Mais Jean Renoir, par exemple, dit qu'au fond on n'a jamais dans sa vie qu'une seule idée, et qu'on passe son temps à trouver des formes plus ou moins différentes de cette même idée.

Chytilova Mais mon idée principale à moi, c'est justement que l'homme peut se dépasser ou se vaincre lui-même. C'est l'idée dont je pense qu'elle est dans mes deux films, mais je veux que cette idée soit valable aussi pour le cinéma lui-même.

Rivette Vous voudriez en somme que l'idée de la transformation, de la métamorphose qui est l'idée centrale du film soit aussi vraie pour la réalité du film.

Chytilova Je veux à la fois revendiquer cette possibilité et donner aux gens la preuve de cette possibilité, les convaincre. C'est pourquoi je ne peux pas être d'accord avec la synthèse de M. Renoir, bien que cela corresponde à quelque chose qu'on trouve dans la nature, car on peut considérer cela comme une tromperie, une escroquerie de la nature...

Rivette Nous sommes là devant une contradiction, mais c'est toujours par la contradiction qu'on fait quelque chose. S'il n'y avait pas de contradiction on ne ferait rien.

Chytilova En somme, vous voulez dire que je serai toujours perdante, que je n'arriverai jamais à atteindre le but...

Rivette Ah non ! Au contraire : c'est la contradiction qui vous pousse à agir, donc à aller dans une certaine direction... qui est peut-être justement celle du but.

Chytilova Je sais que ce que vous dites est vrai, mais cela ne peut ni me consoler ni me tranquilliser.

Rivette Mais le jour où on est d'accord avec soi-même, le jour où on a résolu le problème, on s'arrête, on ne fait plus rien. Ne croyez-vous pas que c'est cela qui est inquiétant ?

Chytilova Si je ne veux pas mourir, je dois continuer. Je dois aller vers le but. Or vous me dites que si je résous les problèmes et que si j'atteins le but, alors je mourrai. C'est un paradoxe, cela introduit un non-sens dans la vie. On est dans un cercle fermé.

Rivette Je ne crois pas que ce soit un non-sens, ni un cercle fermé. C'est une spirale, au contraire, et ça se déroule en grimpant... c'est même ce qui permet de monter... comme un escalier.

Chytilova Et en haut — ou en bas — de cet escalier ? C'est la mort.

Delahaye Reparlons de « Quelque chose d'autre », où l'on peut voir fonctionner la contradiction dont nous parlons. Car le film est justement une organisation abstraite de choses très concrètes, et qui renvoie à une idée de la vie, de son évolution et, justement, de ses contradictions. Or ce film, fait de balancements contraires (entre les deux vies qu'il montre et à l'intérieur de chacune d'elles) nous fait voir à l'œuvre cette contradiction que vous ressentez, mais mise en forme et résolue (provisoirement) par le film même qui en est le produit.

Chytilova Mais je pense que j'aurais pu et dû parler plus purement et plus directement. Car le cinéma est cela même qui vous dit quelque chose, et il est aussi en lui-même la chose qu'il faut dire. Cette contradiction-là, je ne crois pas l'avoir surmontée.

Si l'homme est un homme, il ne peut travailler qu'en se fondant sur une réalité humaine. C'est-à-dire qu'à la fin l'abstraction doit prendre pour base des moyens concrets. Il faut toujours partir des choses qui sont là. L'abstraction n'est que la généralisation, pour ainsi dire, des moyens de la réalité concrète. Donc, l'abstraction provient de l'organisation de la réalité concrète. Toute la question devient alors : comment organiser ? Autre problème, car organiser cette réalité dans le cinéma demande du temps. Or on dispose rarement de tout le temps qu'il faudrait. Moi, en tout cas, je sens que je n'ai pas le temps, je sens que c'est dommage : mais je vais devoir passer bientôt à autre chose. Donc, il faudra bien s'exprimer lentement, lourdement. Mais en même temps, je me dis que c'est impossible : je n'en ai pas le droit. Je ne me crois pas le droit de consommer ainsi le temps du spectateur pour lui dire si peu de choses à la fois. Si j'exige qu'il me donne deux heures de son temps, alors il faut que ce temps soit rempli jusqu'au bord de ce que j'ai à lui donner. De ce point de vue, je pense que dans « Quelque chose d'autre » (où je ne refuse pas par principe les moyens et le matériau que j'y ai employés) j'ai utilisé ces matériaux de façon maladroite, sans imagination et bêtement.

J'en défends toujours la conception, mais à partir de la même conception, et tout en ayant pour but de délivrer le même sens, je pense que j'aurais pu faire beaucoup plus, donner beaucoup plus et beaucoup mieux au spectateur. La question est donc : par un moyen très concret, dire des choses très générales, très abstraites, et les dire avec les procédés adéquats. C'est-à-dire : purement cinématographiques, étant entendu que j'appelle purement cinématographique ce qui peut être éventuellement un mixte de plusieurs procédés, littéraires, théâtraux, picturaux, etc.

L'essentiel est pour moi que ce qui est dit à travers un tel procédé ne puisse en aucun cas être dit par aucun des différents moyens (littéraires, etc.) dont il s'est constitué.
Mais cette façon de procéder vous fait déboucher sur un autre danger. A savoir qu'à force de vouloir dire beaucoup en peu de temps, à force de vouloir relier entre eux les procédés, les moyens et les sens, vous vous condamnez à souffrir. Car il va falloir vous engager toujours plus avant dans la voie d'un dire de plus en plus strict et rigoureux, et vous vous torturerez en même temps que vous torturerez le film pour le réduire à sa plus simple et plus juste expression. Le résultat c'est que, bien que pour vous les choses continuent d'être claires (puisque vous connaissez très bien le scénario), vous risquez de déboucher sur quelque chose qui pour le spectateur sera tout simplement **invisible !**... Autre façon de lui faire perdre ce temps que vous lui demandez.
Ici, je ne dis pas que ce soit le cas de « Quelque chose d'autre », mais j'ai pourtant l'impression que c'est un petit peu ce qui est arrivé dans certaines scènes des « Petites Marguerites ». Car là, dans la mesure où il s'agissait de répéter des variations sur un seul et même thème dont le sens était facilement perceptible, je me suis crue autorisée à aller assez loin dans la condensation. Trop loin, peut-être, car, à en juger par certaines discussions qui ont eu lieu après le film, il semble bien que certaines choses soient invisibles ou incompréhensibles et que cela se retourne contre le film. Certaines scènes au contraire semblent s'expliquer d'elles-mêmes au spectateur.
Mais de toute façon, je pense que c'est le droit du spectateur que de faire comme il l'entend son jugement. Et si quelque chose ne va pas, c'est ma faute. Je suis convaincue que, de même qu'on doit me laisser libre de faire mon film comme je veux, je dois, de mon côté, laisser le spectateur absolument libre. Et lorsque je me rends compte que le spectateur se sent libre, devant mon film, cela m'enthousiasme. Cela répond à l'idée que je me fais du spectateur idéal : c'est quelqu'un à partir de qui et en fonction de qui je peux travailler, quelqu'un qui est un collaborateur du film, puisque le film se termine avec lui et en lui. Même si j'ai fait le film pour moi, et aussi **parce que** je l'ai fait pour moi. Car je suis également le premier spectateur. Un spectateur très exceptionnel, bien sûr, car je ne sais jamais à l'avance ce que va devenir le film et j'en suis la première surprise.
Rivette Je trouve que les « Petites Marguerites » est un film extrêmement excitant pour l'esprit du spectateur, et d'abord en raison de cette rapidité et de cette concentration dont vous parliez. Car ce film demande au spectateur d'être constamment attentif, constamment en alerte à tout ce qui arrive. En effet, ce qui arrive à chaque seconde risque de donner un sens complètement différent à tout ce qui avait eu lieu jusque-là. Et c'est ainsi jusqu'à la fin du film. Et on en sort en continuant d'y réfléchir et en attendant de le revoir parce que même là, même après qu'on a tout vu, on ne peut absolument pas dire : le film **veut dire** ceci, ou **veut dire** cela. Jusqu'à la fin du film et au-delà, tout reste toujours pour le spectateur une perpétuelle question.
Chytilova J'ai fait le film aussi pour cette aventure dont vous parlez, et j'ai pensé que le spectateur lui aussi voudrait vivre cette aventure — ce libre spectateur idéal dont je parlais. Car pour moi un film est une expérience, mais il me faut la satisfaction de savoir que je ferai partager cette expérience au spectateur.
En même temps, je veux préciser que ce film constitue la preuve, d'une part que j'avais le sentiment d'exprimer peu de choses, mais sous une forme condensée, d'autre part, que j'ai toujours eu le sentiment de ne pas influencer le spectateur.
Car je pense que je n'ai pas le droit de l'influencer. Et déjà, le simple fait que je me pose la question prouve que je cours le risque de le faire. Or forcer ou violer la conscience de quelqu'un, c'est une chose que je m'interdis et dont j'ai très peur. Mais puis-je l'éviter ? Car en faisant un film et bien que ma toute première conviction soit la liberté, j'en arrive au sentiment que je me viole moi-même et que je viole, par là, tout ce qui se trouve autour de moi.
Rivette C'est dans la mesure, peut-être, où vous avez le sentiment d'immobiliser quelque chose qui devrait rester en mouvement, de fixer quelque chose qui ne devrait jamais être fixé. Mais ce qu'il y a de passionnant, en fait, dans vos deux films, c'est qu'on ne peut jamais y céder à ce qui est la grande tentation de tout spectateur : l'envie qu'il a toujours de se dire : « Ça y est, j'ai compris ! Le film veut dire ceci et cela. » Car dans vos films, on voit constamment arriver quelque chose qui vous oblige à vous dire, non pas que ce que vous aviez vu juste avant est faux, mais que ce n'est qu'une **partie** de la vérité, qui doit être rectifiée ou contredite, en tout cas, complétée.
Chytilova Je donne toujours la priorité à la pensée du spectateur pour qu'il ait la possibilité de choisir. L'essentiel, c'est qu'on découvre à chaque fois que ce qu'on vient de dire ou de voir n'est qu'une partie de la vérité.
Rivette En somme, le spectateur apprend que la vérité qu'on lui a montrée n'est pas vraie.
Chytilova Oui, mais l'essentiel, c'est que le spectateur ne l'apprenne pas de moi, car je n'ai pas à lui dispenser comme telle cette autre vérité. Il doit y arriver de la même façon que j'y arrive moi-même.
Rivette Exactement : ni le spectateur ni le metteur en scène ni personne ne peut affirmer : voici le sens **définitif** des





« LES PETITES MARGUERITES » : LA BAIGNOIRE.



« LES PETITES MARGUERITES » : SOUS LE LUSTRE.



choses. Et que vos films soient faits dans cet esprit-là, c'est ce qui les rend si passionnants. Quand j'ai vu pour la première fois « Quelque chose d'autre », j'ai eu très peur tout au long du film, car je n'arrêtais pas de me dire : le principe du film est tellement mathématique, tellement rigoureux, qu'au bout d'un certain temps, il va y avoir une certaine lassitude et tout va sombrer dans le mécanique. J'avais donc très peur de voir arriver ce moment où le film deviendrait mécanique. J'ai été d'autant plus surpris et émerveillé de constater que non seulement le film ne le devenait pas, mais qu'au contraire, plus il avançait, plus il devenait vivant ; non pas plus explicatif, mais de plus en plus mystérieux et interrogatif.

Chytilova En fait, le film devenait pour moi de jour en jour de moins en moins clair, et donc de plus en plus inquiétant. Il m'effrayait. Et ce qui m'effraie aujourd'hui, c'est qu'on puisse découvrir tous mes problèmes dans ce film, et même celui-là dont je ne savais pas au départ qu'il pourrait se voir ou se deviner.

Car le premier projet du film était pour moi très clair. Mais aussitôt que je me suis aperçue que les choses n'étaient pas en réalité aussi claires que cela, et donc que le film allait être faux, je me suis refusé à continuer dans la voie que je m'étais tracée.

Rivette C'est justement là le mouvement même du film, et ce qui fait sa beauté. On sent qu'au fur et à mesure que vous avancez, vous refusez le côté schématique et théorique qu'il aurait pu avoir. En plus, il y a aussi quelque chose, une sorte de loi de la vie, qui s'impose à vous et qui vous **oblige** à le refuser.

Chytilova Cela m'aurait ennuyée de faire un film où j'aurais tout su à l'avance. Et c'est justement pourquoi le film m'ennuie aujourd'hui : quand je le vois, j'ai l'impression d'un film dont on sait tout d'avance. Et je me demande si le spectateur n'a pas lui aussi la même impression.

Rivette Absolument pas, car ce film **est** une interrogation. Une interrogation sur ce qu'on montre (les deux femmes), et aussi une interrogation sur le film lui-même, et sur vous-même en train de de faire le film. Et c'est là que le spectateur participe vraiment au film, car lorsqu'on le voit, on est un peu dans la situation où vous étiez en le faisant.

Dans le cinéma on voit trop souvent, malheureusement, le mouvement inverse. On part de quelque chose de vivant, de naturel, de spontané, mais même si cela reste vivant pendant le tournage (dans le travail même du scénario, de la mise en scène et du montage), on aboutit à la fin à quelque chose de totalement mécanique. Au contraire, dans « Quelque chose d'autre » et dans « Les Petites Marguerites », on a au départ un principe qui risquerait d'être un pur système d'horlogerie, mais qui à la fin s'est littéralement incarné, qui est devenu quelque chose d'organique, de vivant, avec ce côté spontané et mystérieux qu'a toujours ce qui vit. Et l'étonnant est qu'on trouve ce même mouvement dans vos **deux** films.

Chytilova Pour moi, je peux dire que je me rends effectivement compte, au moment où je réalise un film, que les choses sont aléatoires. Et je m'engage à ne jamais éviter la forme qu'elles vont prendre. Quand je prends conscience qu'il y a là quelque chose de risqué, de dangereux (ou quand quelqu'un m'en fait prendre conscience en me disant : non tu ne devrais pas faire ça, il y a trop de risques, c'est fichu d'avance), à ce moment-là, la chose m'intéresse encore plus, car je pense que la vérité, de toute façon, ne peut pas être dans ce genre de prudence. Je crois qu'on ne doit pas éviter les risques. Je crois qu'on peut tout tenter et tout utiliser. Je crois qu'il n'y a rien en aucun cas qui soit interdit à l'homme. On peut tout faire.

Rivette En revoyant l'autre soir « Les Petites Marguerites », j'ai vraiment eu le sentiment tout au long du film de voir quelqu'un qui marche sur un fil tendu au-dessus des chutes du Niagara, et j'ai eu la peur qu'on peut avoir devant ce genre de spectacle. Car à chaque pas, à chaque plan, vous risquiez la chute. On se dit que c'est un pur miracle si vous vous en êtes tirée.

Chytilova Il y a justement quelqu'un qui pendant tout le tournage m'a soumise à un véritable martyre : c'est mon mari qui n'a pas cessé de me dire : attention ! tu vas tomber ! Mais d'un autre côté, cela m'a encouragée à persévérer. Car bien que je ne connaisse pas les choses et que je ne sache pas les exprimer, je crois à l'effort intérieur de l'homme qui va vers elles, je crois que quelque chose déjà s'exprime dans ce film à partir de mon activité, à partir de l'effort qui a été le mien pour approcher les choses. C'est ainsi que j'arrive à les exprimer, bien que je ne sache pas le faire.

Car je crois aussi à une autre chose : nous ne sommes pas composés uniquement de choses rationnelles, que l'on peut dénombrer et mesurer. Pour prendre un exemple un peu superficiel mais révélateur : si on prive un homme de sa voix en le faisant doubler dans un film par un autre, on détruit cet homme, car on lui enlève quelque chose qui lui appartient en propre, non pas seulement quelque chose d'extérieur, mais quelque chose de profond, quelque chose d'irremplaçable, d'unique, son âme, en quelque sorte.

Delahaye Tout se passe comme si vous travailliez dans un grand esprit de certitude et en même temps dans le doute le plus complet.

Chytilova Tout est une question de confiance. De ce point de vue, je ne doute pas, car j'ai une certaine croyance en moi-même. Je vais jusqu'au bout de ce que je suis et de ce que je peux faire. Si je doutais, je ne pourrais rien faire. De toute façon, qu'on

doute ou pas, dans les deux cas on souffre. Mais finalement on tient le coup.

En même temps, et justement parce que je vais sans douter jusqu'au bout de moi-même, j'en suis venue à l'idée que je ne peux plus continuer, que je ne supporterai plus longtemps de faire du cinéma, que je finirai par ne plus rien faire d'autre que pleurer. Mon séjour actuel en France constitue de ce point de vue un moment critique. Il faut que je décide en ce moment si je dois ou non faire quelque chose. Et c'est une période d'autant plus douloureuse pour moi, que je suis toujours actuellement ballotée d'un côté à un autre à présenter mon film, et j'ai à tel point horreur de revoir mes films que je finis par les détester et me détester moi-même.

Si j'ai quelque chose à dire au public, ce ne peut être qu'à travers mes films, pas en lui parlant — d'autant que je ne parle pas très bien le français.

Delahaye « Les Petites Marguerites » pose bien une question. Mais en même temps, il y a un titre à la fin du film qui semble apporter une réponse. La question est donc : est-ce là une réponse ? Ou une fausse réponse ? Ou une autre forme de question ?

Chytilova On pourrait presque dire que c'est les trois à la fois. Mais je vais essayer de vous répondre en deux fois. 1° J'ai sûrement voulu énoncer d'une façon très idiote ce que tout le monde aurait déjà dû trouver. En ce sens j'ai peut-être dit là quelque chose d'inutile. A moins qu'on ne suppose que personne ne pouvait trouver cela de lui-même, auquel cas j'aurais dit là quelque chose de très intelligent et de très utile. 2° En fait, j'ai débouché là sur un paradoxe. Car, avec cette phrase, j'ai introduit une confusion sur le sens du film et j'ai poussé en toute conscience le spectateur vers cette confusion. Car, sans doute, il sait ou devrait savoir depuis longtemps que le film traite d'autre chose que de salades piétinées, seulement, à partir du moment où on dit clairement qu'il traite de quelque chose d'autre, alors là on peut se demander si, au fond, il ne traite pas purement et simplement d'une histoire de salades.

Alors : oui ou non ?... Ce doute que j'introduis revient à remettre en cause le film.

Rivette En somme, il est clair que votre film ne doit pas être clair.

Chytilova De toute façon, oui, il ne peut pas être clair. En même temps, il est clair qu'il est plus complexe que la question : salades ou pas salades. Il va ailleurs.

Delahaye A quel moment avez-vous pensé à mettre le titre final ? Avant le tournage ou après ?

Chytilova A la fin, à l'époque où j'en finissais avec la question du montage et de la musique. J'ai pensé, après quelques entrevues avec les organismes qui s'occupent du cinéma, qu'il était nécessaire de mettre ce titre. Mais du coup, ils l'ont pris pour eux, ils n'étaient pas très contents et ils m'ont dit que ce titre était complètement superflu. Cela a achevé de me persuader de la nécessité de le garder.

Delahaye Aviez-vous pour « Les Petites Marguerites » un scénario précis, ou partiez-vous d'un canevas que vous avez modifié ?

Chytilova Au début, j'ai écrit avec Pavel Juracek un premier scénario qui était très réaliste. Puis j'ai rencontré Krumbachova, et je me suis dit qu'il était possible de faire quelque chose d'un peu différent. Car quand elle a lu le premier scénario, elle a trouvé que cela ressemblait à un roman de Bromfield. J'ai donc tout retravaillé avec elle. Ensuite, avec mon mari, nous avons décidé de ne nous laisser lier par rien. Absolument rien. Nous allions nous débarrasser de toutes les implications de l'histoire pour ne plus garder que les dialogues, très précis et très évocateurs, qui resteraient absolument fixes. Ces dialogues nous assuraient donc une base, ils nous garantissaient que nous n'abandonnerions pas le sens même du film, ils étaient en quelque sorte les gardiens de ce sens.

A partir de là, nous nous sentions libres de tout nous permettre avec les images, y compris de nous éloigner plus ou moins complètement du sujet. Mais la construction restait fixe. Par exemple, nous savions que nous allions tourner la scène où les filles, chez elles, se mettent à manger de façon bizarre. Mais de quelle façon exactement ? Cela, nous ne le savions pas. Nous savions seulement qu'elles diraient ce dialogue dont le sens est qu'elles doutent d'elles-mêmes.

Mais je n'avais encore aucune idée de la façon dont les choses se passeraient entre elles et la nourriture. Krumbachova et moi avions écrit qu'elles seraient dos à dos. Mais j'ai trouvé que ce n'était pas une idée très forte, et j'ai donc décidé que leur discussion serait accompagnée d'une action qui la contredirait. J'ai ensuite décidé que cette action serait basée sur la destruction.

En fait, à l'origine, ce n'était pas du tout un film qui devait traiter de la destruction ou de l'envie de détruire. Le film traitait des fausses valeurs et des prétextes à partir desquels l'homme fait semblant de vivre — et qui peuvent singer les vraies valeurs, aussi bien positives que négatives. A partir de là, le sujet du film devenait : comment on perd vraiment son intérieur propre, sa personnalité, son âme, mais je n'avais pas à décrire le processus de la perte puisque je partais de personnages qui en fait n'avaient pas d'existence. Ça devenait donc un film, non tant sur la **perte** que sur **l'absence** des valeurs, donc sur **l'inexistence** de l'intériorité, donc sur la superficialité.

Mais dans la mesure où j'ai poursuivi cette réflexion par le moyen d'actions destructrices que j'imaginais au fur et à mesure, c'est devenu peu à peu un film sur la destruction, ou contre la destruction — de toute façon, où la destruction conférait son unité à l'ensemble.

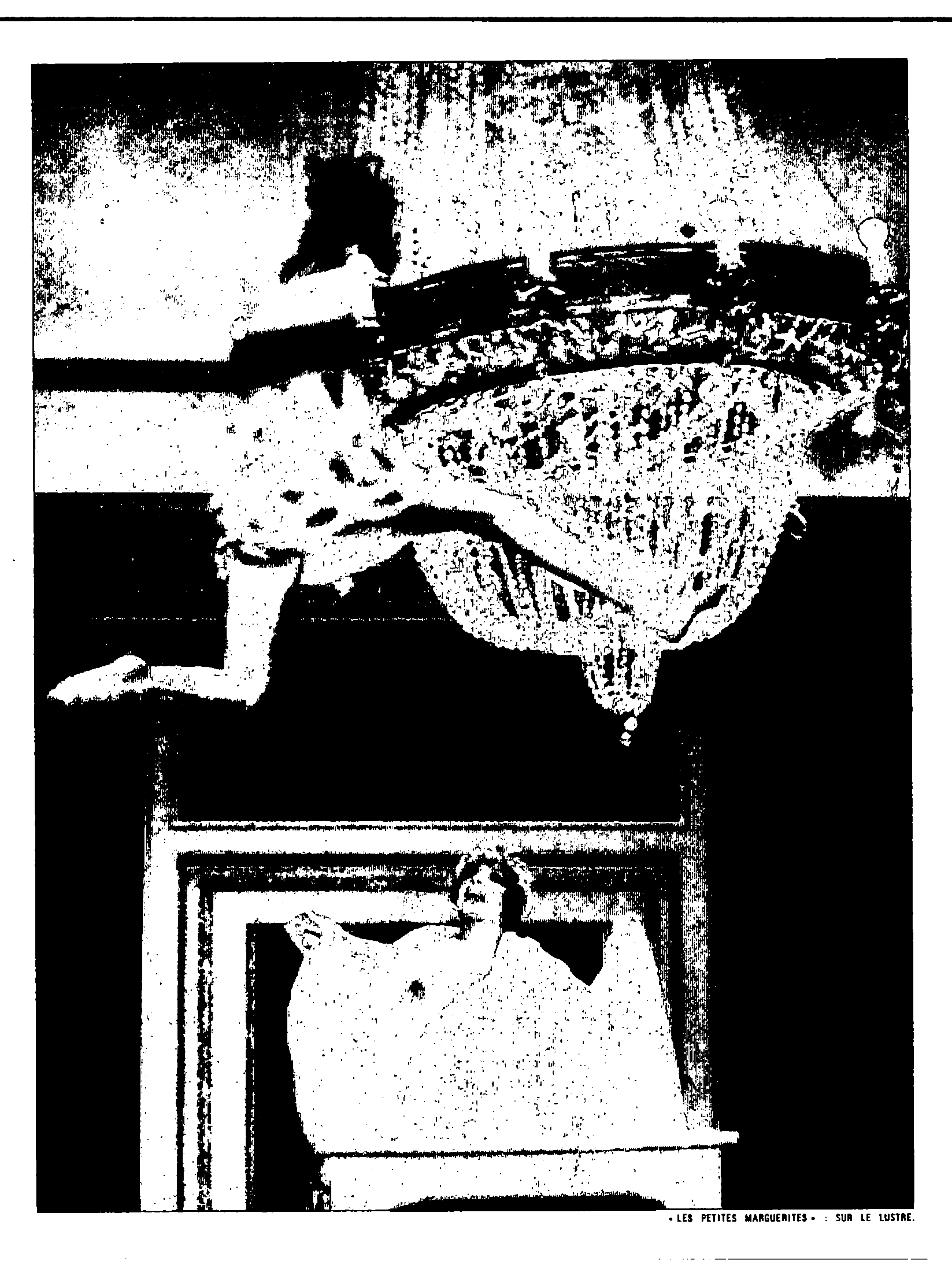
Delahaye C'est peut-être aussi un film où la destruction est le moyen d'exister. Mais quel que soit l'angle sous lequel on regarde le film, on constate que, si l'on part en effet de l'inexistence des deux filles, celles-ci à la fin existent bel et bien. Elles ont même une extraordinaire façon d'exister.

Chytilova A la fin nous avons constaté que ce problème était de toute façon un des problèmes capitaux qui se posaient aux autres et à nous-mêmes. Un problème très concret et dont j'ai été très surprise de découvrir qu'il se retrouvait dans beaucoup de films : comment vivre à travers le refus ou l'impossibilité d'exister, l'envie de tout rejeter, ou de tout détruire.

Ainsi, j'ai vu à Bergame un film anglais (1) où l'on voit un type qui a envie de se suicider mais qui commence par monnayer à l'avance son suicide, qui le vend pour se faire de l'argent. Auparavant, un certain nombre de scènes montraient sa position de refus — plus rien n'existe pour lui — et beaucoup de ces scènes étaient faites sur la destruction. Il y a un lien entre les différentes formes de réprobation ou de résistance, de refus et de destruction des choses. Et comme il arrive souvent que ce soient des choses fausses qui sont en question, cela peut vous induire en erreur, car la destruction peut alors avoir l'apparence d'une action purement positive. Cela dit, peut-être y a-t-il toujours là un certain aspect positif, dans la mesure où la destruction peut être comprise parfois comme une certaine expression de la liberté.

Mais ce qui est important, c'est le point de vue du spectateur par rapport à qui se situe tout ce que je viens de dire. Ainsi, par exemple, je dis que je ne pense pas que rien me soit interdit. Mais en même temps, je sais bien que j'ai mes limites intérieures — bien que je ne sache pas exactement ce qu'elles sont, de même que je ne peux pas toujours savoir exactement la portée de telle ou telle chose que je fais. Mais le spectateur, lui, peut très bien avoir l'explication qui me manque, à condition qu'il sache sortir de ce que je fais, et qu'il sache aussi sortir de lui-même. De la même façon, une phrase comme celle que j'ai dite pourrait prêter à des interprétations abusives, car, considérée en elle-même, on ne peut savoir si elle vient de quelqu'un de tolérant ou d'intolérant. Là aussi, c'est au spectateur de savoir ce qu'il a en face de lui.

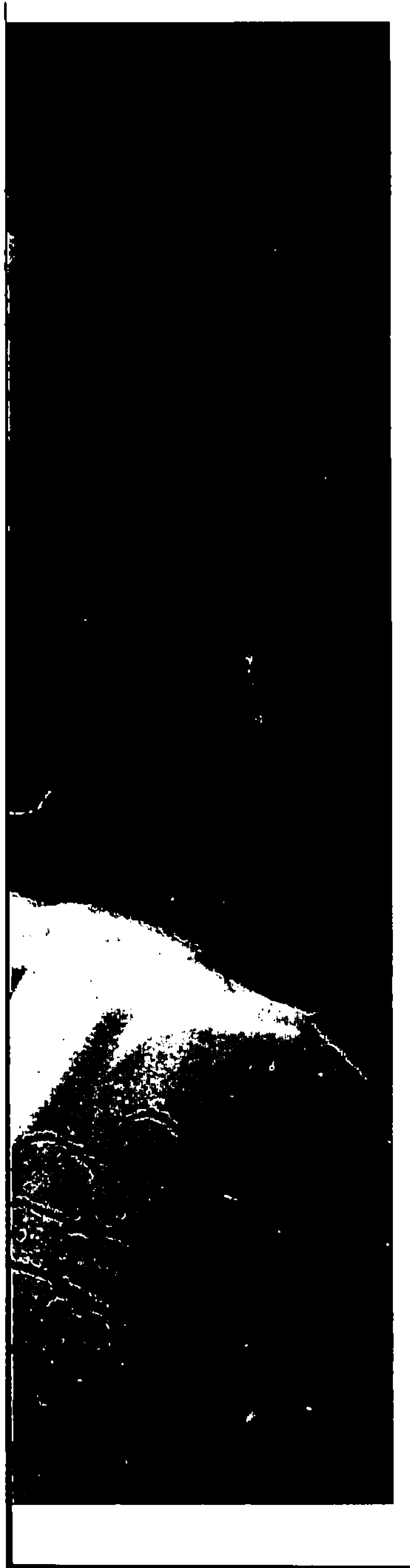
Delahaye En voyant votre film, on se demande dans quelle mesure vos deux comédiennes y ont participé, ce qu'elles ont pu y apporter, bien qu'on ne sache pas exactement où se situe leur apport. Quelle a été leur importance dans le travail même du film ? Et d'abord : est-ce que ce sont des comédiennes ? Et comment les avez-vous choisies ? Sur leur aspect physique ou, plutôt, sur leur façon de voir la vie ?



« LES PETITES MARGUERITES » : SUR LE LUSTRE.



• LES PETITES MARGUERITES • : JITKA CERHOVA.



Chytilova Ce ne sont pas des comédiennes. L'une était vendeuse, l'autre étudiante à l'école d'économie. En ce qui concerne le choix, la difficulté était que nous ne savions pas exactement en fonction de quoi nous allions les choisir, car nous ne savions pas exactement à l'avance ce qu'elles devaient être. Simplement, nous savions que, quand nous les verrions, nous les reconnaîtrions. Nous avons donc cherché et nous avons vu partout le maximum de filles intéressantes, sans savoir **comment** et **par quoi** elles nous intéressaient, mais en attendant le moment où nous pourrions nous dire en face de l'une d'elles qu'elle répondait à l'idée que nous nous faisions du film.
Au bout de quelque temps, nous avons trouvé la blonde. Il nous semblait à ce moment-là que nous avions vu presque tout le monde et qu'il n'y avait plus guère d'espoir de trouver. Et cette fille était si extraordinaire qu'il nous semblait aussi que nous ne pourrions jamais trouver quelqu'un qui puisse faire la paire avec elle. A ce moment-là, je me suis résignée à chercher parmi les actrices. Ça n'a donné aucun résultat. Par chance, nous nous sommes souvenus de certaines filles que nous avions rencontrées lors d'une manifestation sportive, la Spartakia, et qui venaient d'un peu toutes les régions du pays. Nous les avions justement refusées parce qu'elles n'étaient pas de Prague. Comme nous avions gardé leurs adresses, nous avons pu explorer de ce côté-là et c'est ainsi que nous avons trouvé la brune : elle faisait partie des trois dernières que nous avons examinées.
Mais tout n'était pas résolu, car elle avait très peur de faire du cinéma. Tout le monde l'avait prévenue contre les cinéastes. On lui avait dit que si elle allait avec ces gens-là, ils allaient la violer. Alors j'ai eu une idée. Je lui ai dit que le meilleur moyen pour s'en tirer était d'attaquer de façon très insolente l'assistant-caméraman. Là-dessus, elle l'a fait appeler, et lui a fourré aussitôt son doigt dans le nez. Le garçon qui savait pourtant bien y faire avec les filles, a été complètement décontenancé, il s'est mis à rougir et il est parti. La fille, par la suite, était très à l'aise.
Rivette Il y a dans le film des plans assez longs où les deux filles doivent faire beaucoup de choses, et où elles avaient sans doute à inventer. Dans quelle mesure ont-elles apporté quelque chose ?
Chytilova Je dois dire tout de suite qu'il me semble qu'aucune actrice n'a jamais dû avoir à vivre quelque chose d'aussi pénible, et à faire un travail aussi ingrat que ce qu'elles ont fait avec moi. Au bout du deuxième jour, elles avaient déjà appris que le genre de cinéma qu'elles allaient faire n'avait absolument rien de drôle, et leur désir de devenir actrices s'en est tari du même coup.
Mais ce n'était que le début, car par la suite, elles ont dû non seulement satisfaire aux obligations professionnelles qui sont celles de toutes les actrices, mais encore supporter des conditions très pénibles qu'on ne rencontre pas tous les jours. Et non seulement elles devaient constamment jouer les idiotes, ce qui n'est pas facile, mais elles devaient le faire dans des conditions physiques très dures et souvent éprouvantes. Parfois même elles ont eu peur, et il leur a fallu beaucoup de courage. Ainsi, il y a eu, à la fin, la scène où le lustre tombe. La première fois, il s'est vraiment décroché.
Rivette Elles se sont fait mal ?
Chytilova Non, parce que c'était moi qui étais dessus. J'avais voulu leur prouver qu'elles ne couraient aucun risque ; j'avais tellement insisté pour que le lustre soit solidement amarré que, sûrement, rien d'imprévu ne pouvait se produire. Pour appuyer ma démonstration, je suis montée sur le lustre. Il s'est aussitôt décroché. Heureusement, il n'a pas complètement lâché. Il a descendu et basculé. J'en ai été quitte pour me rattraper. J'ai d'ailleurs énormément regretté que cet amusant incident ne se soit pas produit pendant les prises.
Mais le plus dur a été la séquence du grand repas final, qui nous a pris une semaine de tournage. Car la nourriture qui déjà au début était à peine acceptable, ne l'était absolument plus à la fin du premier jour. Je vous laisse à imaginer ce qu'elle pouvait être au bout d'une semaine ! et sous la chaleur des projecteurs !... Pourtant, il fallait bien qu'elles mangent. Alors de temps en temps, pour leur éviter trop d'épreuves, nous rajoutions sur le tas de mangeaille qui stagnait sur la table quelques petites choses à peu près mangeables.
Il n'empêche qu'il leur fallait rester toute la journée en compagnie de cette pourriture et de l'odeur qui s'en dégageait. Elles n'étaient d'ailleurs pas les seules, évidemment, à supporter cela. A la fin, l'équipe des assistants a carrément refusé d'entrer sur le plateau. C'était trop horrible, ils n'en pouvaient plus. Nous avons continué quand même. Il fallait bien.
Ensuite est venu le moment où il leur a fallu se bombarder avec ces choses horribles. Se les jeter à la figure. Au début, elles ont refusé, et puis... Heureusement : j'avais pris soin de mettre toutes ces scènes en fin de tournage, pensant bien qu'après cela, il ne serait plus possible de rien leur faire faire.
Rivette Il y a aussi une chose qui frappe dans le film, une chose évidente, c'est l'extrême importance qui est donnée, dès le début, à la nourriture. Tout est fait là-dessus. Or il y a une chose que l'on attend — en tout cas que certains, dont nous, attendaient — c'est l'intrusion d'un certain autre élément qui est la sexualité. Mais nous sommes toujours ramenés à la nourriture, comme si c'était la seule réalité à partir de quoi on puisse montrer la destruction.
Chytilova Le film est intentionnellement

(Suite page 72)



« LES PETITES MARGUERITES » DE VERA CHYTILOVA : IVANA KARBANOVA.

Les métamorphoses de l'impertinence

par Paul-Louis Martin

Logique. Conformément à un projet très conscient, Vera Chytilova a réalisé « Les Petites Marguerites » contre son premier long métrage, et de ce fait en a dépassé la forme, créant un objet maladivement neuf (voir « Cahiers » nº 193, 61-62). La destruction de la narrativité est évidente : il suffit de mentionner la construction non linéaire du scénario, le refus des raccords réalistes (encore plus systématique que chez Godard), l'invention de raccord sur le geste pur, en dehors de tout signifié ; enfin, la stylisation de l'image, du son et de leurs rapports qui éloigne dans l'arrière-fond les signes élémentaires de l'espace-temps classique.

Les thèmes du film étant la « pourriture » et la destruction, les catégories logiques sont **apparemment** bousculées. L'excellence de l'absurde s'y exprime partout ; cependant les convergences du film manifestent au contraire une logique impeccable, non dans l'histoire mais dans le **rapport** entre les thèmes enchevêtrés et leur expression. Dans d'autres films, on aurait montré l'absurdité et la destruction, bien tranquillement, avec des images et des mots tirés d'un langage lui-même connu, c'est-à-dire d'un système de signes, affecté en tant que système, de cohérence et de logique. Ici au contraire, l'absurde passe par la désarticulation du langage : les signes véhiculent plus le néant que l'être. Et particulièrement l'expression formelle s'accorde parfaitement aux thèmes de la « pourriture » et du « n'importe quoi ». Tous les effets formels sont la conséquence de ce qui est dit ou pensé par les filles. La destruction finit par gagner la forme et affecte la mise en scène elle-même. Le génie de Chytilova est de soumettre entièrement la forme aux exigences thématiques. Il y a dans « Les Petites Marguerites » accord total entre le signifiant formel et le signifié thématique. Il est ainsi permis de supposer que son troisième film sera tout autre. Un style n'est pas un ensemble répétitif. Il réside au-delà de la somme des différences. C'est le cas pour Renoir, pour Godard, et pour Chytilova qui se distingue par là radicalement de l'Ecole tchèque. Chytilova d'un côté, Forman, Passer et Nemec de l'autre, ne semblent pas vivre le même temps.

Personnages. Marie I et Marie II sont des personnages schématiques, pour ne pas dire symboliques, comme des versions différentes d'une seule personne. Dans « Quelque chose d'autre » les deux femmes ne se rencontrent jamais réellement. Ici Marie I est presque toujours avec Marie II, mais elles ne sont pas vraiment distinctes. Elles établissent un rapport nouveau avec le monde, suscitant constamment sa destruction, l'animant de leurs délires, l'affectant de démence. Mais bien que souvent répétés et en quelque sorte repris par la réalisation, leurs délits n'engendrent jamais facilité ou clichés. Quel est l'espace des personnages ? Le bain, la chambre, les restaurants, les cabarets, les gares, la campagne, la rivière : assez pour montrer que ces personnages existent mais remplis de virtualités. Tous ces moments creux où les personnages arrivent, ouvrent les portes, les referment, avancent des fauteuils, les reculent, sont exclus, tout ce fatras narratif, supprimé. On saute d'un espace à un autre par le simple geste, ou même sans motif apparent. Pour les mêmes raisons, refus de toute notation psychologique inutile : les respirations du cœur sont mises entre parenthèses. Mais la folie des filles, leur « perversité » confèrent au monde une sorte de force, de solidité. Les personnages alentour sont, eux, vrais et logiques : les vieux, les danseurs de charleston, le jardinier, les cyclistes, vivent comme en dehors de la réalité des filles.

Aussi les bouffées délirantes, la démence précoce ou la tragique quête de soi, trouvent leur **valeur** par rapport au monde. Le film aurait pu verser dans la gratuité si tous les personnages créaient le délire ou y prenaient part. Le film se garantit lui-même, par sa forme interne, de la vanité. Le pommier est faux mais les pommes sont vraies.

Exemple de la danse de Charleston. Les filles s'installent dans un cabaret ; la danse commence ; semant la confusion, leur attitude scandaleuse crée une sorte de délire dans la salle, qui dynamite le numéro de danse ; la foule hurle de joie **mais** (et c'est là l'important) la danseuse de Charleston est vexée de voir l'attention ainsi détournée de son numéro. La notation psychologique affecte ici un personnage secondaire mais elle est indispensable à la séquence et maintient la coagulation. Donc, la force du film tient dans la différence entre les filles à qui tout peut arriver et un monde humain existant en apparence, mais fragile, et qu'un seul signe peut ébranler et détruire, d'où ces gestes qui provoquent par irradiation une suite rythmée par le son, d'images pures, fleurs, papillons d'un autre univers. Il y a des éléments purement oculaires, des parcelles d'images qui semblent suivre les battements de paupières.

Sans cette structure : Filles + Personnages secondaires, le film pourrait s'exposer à la pure habileté, alors qu'une lecture attentive montre par exemple que les filles sont le paramètre d'un groupe de personnages qui entretiennent avec elles des rapports d'attirance ou d'indifférence.

Le jardinier
Le pianiste → Les deux filles ← Les vieux messieurs
Les cyclistes

Les cyclistes et le jardinier existent en fonction du pianiste et des vieux messieurs ; les filles sont attirées par les premiers, attirantes pour les seconds, etc.

Le schéma s'explicite quand les filles se demandent si elles existent puisque pas plus les cyclistes que le jardinier ne les remarquent.

Une esthétique de la distorsion. Il se passe pour le cinéma ce que Levi-Strauss voit dans les mythes et la musique : « Tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. » (« Le Cru et le Cuit »). Ainsi « Les Petites Marguerites » vise constamment la permanence. On ne peut lire le film qu'au-delà de sa propre durée : il n'y a pas une séquence qui succède à une autre mais une investigation spirale et formelle de la corrosion dont il reste à déceler certaines caractéristiques.

L'espace, dans le principe même du montage, est détruit et remplacé par un champ de possibles, d'où cette impression que tout peut arriver à chaque instant. Il est également contesté par les altérations subies par la forme ; c'est le cas du train dont n'est retenu qu'un élan coloré, et des séries d'images qui se substituent progressivement aux choses à trois dimensions pour remplir l'écran et lui conférer le statut d'un cadre, d'une boîte (papillons, fleurs, copeaux). Ces délires, ces mouvements, ces ondes émises par les choses affectent constamment le décor, l'étendue.

L'objet est déformé dans la mesure où il est stylisé, comme le pommier, découpé (vêtements, papiers, aliments), d'où l'importance des ciseaux, brûlé. Les personnes sont affectées également de déformations. L'exemple le plus visible est le plan où les jambes des filles sont véritablement **tordues** et apparaissent tour à tour maigres ou

grosses ; cette distorsion, la plus évidente, montre bien qu'il s'agit ici d'un effet formel. Les visages des filles sont parfois recouverts de couleurs (jaune et violet).
Les mouvements eux-mêmes (répétitions, coupures, accélérations) et enfin l'attitude et l'expression des personnages se soumettent à la distorsion : rire ou chuchotement. L'aspect burlesque du film et quelques séquences précises : la danse de Charleston, la bagarre de tartes à la crème, le jardinier et les cyclistes (en référence à Lumière) rappellent le cinéma muet. A la destruction du récit correspond la construction de différentes formes ; par ailleurs, il s'établit un rapport nouveau entre les objets et les mouvements. Si l'on considère en effet le rapport établi entre **les pommes vertes et la couronne de fleurs** (en tant qu'objets) on voit que lorsque **la couronne est jetée** à l'eau, apparaitront des pommes à la surface ; ce terme est une quatrième proportionnelle qui pourrait être déduite des trois éléments précédents.
Pourriture et nourriture. Les personnages de Moullet bouffent. Ceux de Bresson mangent rarement ; c'est qu'ils sont les témoins d'une absence, fin élevée et bien digne d'intérêt mais qui ne satisfait point... La boulimie des filles, dans ce film, est pathologique : elles mangent pour détruire et elles détruisent parce qu'elles sont désorientées. Elles mangent pour nier, anéantir la matière, l'inanimé. Manger désigne alors l'anarchisme naïf de leur désespoir ; mais cette négation de la nature s'arrête là ; les filles n'ont pas atteint les mystères d'Eleusis et dans l'absolue certitude de leur néant, saisissent les aliments sans plus et les consomment.
A la fin du banquet, elles substituent au manger le simple détruire et leur acte profane exprime leur union et leur désunion à la fois ; union puisqu'elles mangent, boivent et détruisent ensemble ; coupure avec le monde, rupture sacrée et finalement sacrifice à l'opposé de la Cène, donc sacrilège absolu. La destruction de la nourriture devient négation pure quand elles écrasent les aliments sans les manger. La profanation de la nourriture, drôle en son début, devient tout à fait insupportable. Une fissure se dessine et le rire laisse place au malaise. Cette transformation de **la forme** des aliments suscite la destruction du décor et la danse sur la table. Aussi, quand elles reviennent sur les lieux de leurs délits, n'arrivent-elles pas à **reformer** le banquet : leur action reste abstraite. Leur rôle négatif trouve ici son élection et sa fin apocalyptique.
Enserré dans la déflagration, ce film rappelle en bien des points une fable mais il en refuse la forme et les conventions d'écriture, fuyant toute prison. Déroutant et fascinant, jamais aimable parce que la machine veille dans l'ombre. — Paul-Louis MARTIN





« LES PETITES MARGUERITES » : IVANA KARBANOVA ET JITKA CERHOVA.

Le Cahier des textes

Jeune cinéma canadien Jeune cinéma américain

Voici des titres bien alléchants pour le cinéphile épris de modernité. Les *Cahiers* n'ont pas toujours été tendres envers les partis pris, l'amateurisme et l'incompétence des rédacteurs de *Premier Plan*. L'occasion nous est enfin donnée de placer un éloge. Hâtons-nous, cela ne durera pas.

Jeune cinéma canadien est une réussite, compte tenu de la difficulté inhérente à ce genre d'entreprise. Le survol d'un cinéma national, d'une école, est encore plus difficile que l'analyse d'un cinéaste déterminé. On ne sait où commencer, ni à quelle frontière s'arrêter, et on finit toujours par oublier quelqu'un. J'ignore si René Prédal a failli en quelque manière, mais je sais que son travail répond aux exigences minimales du lecteur. Celui-ci attend, d'une monographie, un fil esthétique bien sûr, mais surtout une *information*. Exposés historiques, description des films (scénario et notations « visuelles » concernant leur style, leur mise en scène), bio-filmographies et commentaires sur l'œuvre des cinéastes.

Grosso modo, ce *Premier Plan* ne déçoit pas une telle attente. Il commence par une étude rapide du cinéma canadien avant l'O.N.F., puis « sous » l'O.N.F., et jusqu'à nos jours. Les chapitres suivants sont consacrés aux « vedettes » : Brault, Groulx, Jutra, Lefebvre, etc., avec un examen très attentif de leurs principaux films (sept pages pour le seul *Chat dans le Sac*). Le meilleur est gardé pour la fin : un lexique de 30 réalisateurs, dont certains n'avaient fait l'objet d'aucune étude en France. Le mot « lexique » ne doit d'ailleurs pas tromper. Là encore, il s'agit d'une approche minutieuse et détaillée, où dans certains cas le scrupule conduit Prédal jusqu'à composer un essai miniature. Ainsi les pages consacrées au *Règne du Jour* (130 à 134) égalent-elles ce qui fut écrit de meilleur sur Pierre Perrault. En présence d'un tel souci d'honnêteté, lacunes ou faiblesses ne se remarquent guère.

Au rebours, on ne voit que cela dans *Jeune cinéma américain*. Je disais plus haut que l'éloge ne durerait pas. Et pour cause. Il semble que *Premier Plan* ait tenu à publier très vite un repoussoir au volume de Prédal. Sur la foi du titre, on espère des renseignements sur le véritable jeune cinéma américain, le plus récent, le plus indépendant, le moins connu. Qu'il soit bon ou mauvais, peu importe. Le lecteur veut d'abord *savoir*. Or, que lui est-il présenté ? Des notules-bateaux sur des cinéastes débutants qui s'appellent Arthur Penn, Roger Corman, « Black » (sic) Edwards, etc. ! On croit rêver. Et encore faudrait-il avoir la place de citer les textes, pour donner une idée de leur désinvolture. Les 26 lignes consacrées à Jerry Lewis, en particulier, semblent un défi critique.

Inutile de ranimer la querelle de la décentralisation, mais il est évident qu'un ouvrage difficile à réaliser à Paris devient quasiment impensable à Lyon. Où les auteurs de *Jeune cinéma américain* auraient-ils vu les films dont ils devraient parler ? Ce ne sont point des gens malhonnêtes. Simplement, ils manquent du matériau le plus élémentaire. Les inconvénients du dilettantisme provincial apparaissent ici en pleine lumière. On colmate les brèches avec n'importe quoi. En parlant de cinéastes chevronnés. En demandant leur avis à des critiques (procédé du « questionnaire », tolérable dans une revue, inadmissible dans un ouvrage plus élaboré). En appelant au secours des confrères parisiens : à cet égard, la meilleure contribution restera celle de Robert Benayoun, parce qu'il voyage et parce qu'il connaît l'« Underground » autrement que par ouï-dire. Pour conserver le parallèle avec le numéro canadien, disons enfin que le « dictionnaire des indépendants », qui clôt le volume, réussit le tour de force de ne contenir aucun renseignement utile.

Puisse *Premier Plan*, qui offre le Bien et le Mal sous des couvertures identiques (comme le héros de *La Nuit du Chasseur* avait les mots « Hate » et « Love » tatoués sur les mains), choisir désormais le Bien, c'est-à-dire le style canadien.

(*Jeune cinéma canadien*, par René Prédal ; *Jeune cinéma américain*, par Paul et Jean-Louis Leutrat. *Premier Plan*, numéros 45 et 46 ; 140 p., 6 F chaque exemplaire.)

Tarzan

En dépit d'un parallélisme trop vite établi par quelques snobs, le cinéma et la bande dessinée n'entretiennent guère de rapports, sauf contradictoires. Cela ne devrait pas empêcher les amateurs du 24 images/seconde d'apprécier les rares manifestations majeures d'un art sensiblement du même âge que le Septième, et aussi riche d'enseignements, pour le cinéaste, que le roman ou la peinture.

Cet Hogarth-ci passe justement, non point pour l'Hogarth dont s'enorgueillit l'Angleterre, mais pour le Michel-Ange de la bande dessinée. A ce compte, les éditions *Azur* et Claude Offenstadt en sont le Delpire, le Skira, ou le Braun. Le soin avec lequel fut réalisé cet album grand format, l'impeccable reproduction des planches, la qualité constante des couleurs, en font l'égal de ces « musées imaginaires » où se rassemble l'œuvre entier d'un peintre. Nous sommes loin des albums pour anciens combattants un brin gâteux que laissaient imaginer les précédentes publications *Azur* (*Les Pieds Nickelés, Bicot*...). Maintenant que Claude Offenstadt a touché aux maîtres du genre, nous attendons désormais de lui un *Guy l'Eclair* d'Alex Raymond, par exemple, et non plus du Bibi Fricotin.

Pour l'instant, repaissons-nous d'Hogarth. Si l'on excepte une médiocre ouverture, *Tarzan et les Boers* — dessiné banalement, ennuyeux (au point que le metteur en page, distrait, a interverti des planches), et aussi colonialiste que le *Zoulou* de Cy Endfield — tous les autres épisodes sont un enchantement pour l'œil.

Il est vrai que ceux-ci datent de la période (1947-50) où Hogarth avait conquis sa liberté (en écrivant ses propres scénarios) et atteint la pleine maîtrise de son talent, alors qu'au temps des *Boers* (1937) le dessinateur débutait : il avait à peine 25 ans.

On a déjà tout dit sur le style fantastico-paroxystique de ce visionnaire (Francis Lacassin en particulier, dans son étude sur *Tarzan* — cf. compte rendu dans *Cahiers* n° 145). Il restait à juger sur pièces. L'album *Azur*, qui enveloppe Tarzan dans les éclairages irréels, féeriques, d'un Mario Bava inspiré, nous permet de vérifier que cette réputation est moins que jamais surfaite. Non seulement la poésie du merveilleux est toujours présente (je pense en particulier aux Ouonos à tête géante, sortis tout droit de quelque *Alice*...), mais l'audace de la technique du récit en multiplie le sortilège — Hogarth ne s'embarrasse d'aucune vraisemblance de lieu, de temps, ou d'espace. Page 142, on voit *dans le même plan* le seigneur de la jungle en train de bander son arc, et à droite de l'image la panthère qui a déjà reçu la flèche ! Page 179, toute la planche repose sur une dilatation parfaitement illogique du temps. Et l'on pourrait multiplier les exemples.

Ceci pour répondre par avance aux malins que rebute la minceur des « livrets ». Hogarth les avait prévenus en légendant ainsi une image parue en 1938 : « Il résolut de feindre la sottise qu'on lui supposait et de berner l'homme jusqu'à ce que ce dernier, harassé, quittât la jungle. » Restons dans la jungle.

(*Tarzan*, par Burne Hogarth. *Editions Azur*, 204 pages, 65 F.)

Le Cahier de la télévision

Chaque mois nous donnerons la parole à ce que l'on a appelé, de façon un peu limitative, des *hommes de télévision*. Nous espérons ainsi découvrir, au-delà de l'imposant appareil administratif, sinon des auteurs, du moins des œuvres, en tout cas un langage dont il semble que les cinéastes n'aient pas été les derniers à noter l'importance. Après Michel Mitrani, s'exprimeront donc à leur tour Jean-Claude Bringuier, Paul Seban, Jean-Marie Drot, Jacques Krier, Jean-Pierre Lajournade et quelques autres.

Michel Mitrani est né le 12 avril 1930. Depuis 1958 il a réalisé de nombreuses émissions pour « Plaisir des Arts », « Cinq Colonnes à une », « Terre des Arts » (notamment : « Les Sources du XXe siècle », « L'Art abstrait en question », « Vélasquez », « Goya », « L'Art du Mexique »), ainsi que « Tous ceux qui tombent » (d'après Beckett, 1963), « Détenu » (scénario de Roger Stéphane, 1963), « Sans Merveille » (scénario de Marguerite Duras et Gérard Jarlot, 1964), « La Chambre » (d'après Sartre, 1964), « Huis-Clos » (d'après Sartre, 1965), « Max Ophuls » (in « Cinéastes de notre temps »), « La Conversation » (d'après Claude Mauriac, 1965), « Dis Joe » (d'après Beckett, 1966), « Les Anges Exterminés » (avec la collaboration de Bergamin, 1966-67).

Michel Mitrani La première preuve de l'importance de la Télévision, je la vois dans le spectacle renouvelé des fonctionnaires qui intriguent et s'entredéchirent pour occuper un poste de commande pendant quelques années. Il est vrai qu'à l'intérieur de la « maison », d'autres fonctionnaires de grades inférieurs gardent leur parapluie ouvert en toute saison, mais le baromètre marque rarement le beau fixe et on ne les incite guère au courage. Lorsque certains d'entre eux sont suspects de s'intéresser de trop près aux problèmes de réalisation, on les déplace. Pour faire carrière, durer et monter les échelons, surtout ne soyez pas apprécié des réalisateurs, ces gêneurs ! Tirez-leur plutôt dans le dos, gardez leurs dossiers de préparation dans les tiroirs, multipliez les difficultés, épuisez-les par des heures d'attente, n'accédez pas à leurs demandes de moyens de réalisation ! Un réalisateur n'est fréquentable qu'à genoux, le paillasson sur la tête. Heureusement ces administratifs sont lâches, et avec quelques rapports ou menaces, ils deviennent plus coopératifs et miraculeusement souples. C'est pourquoi il m'arrive de souhaiter à la tête de l'Office un général. Au moins il enseignerait à l'intendance qu'on ne tire pas sur les gens en ligne et ferait imposer à l'administration ce soutien logistique qui fait totalement défaut aux émissions.

Deux des trois directeurs qui se sont succédé ont aimé la Télévision : Jean d'Arcy et Albert Ollivier. Le premier avait le goût de la performance technique, du direct. Le deuxième était un intellectuel et un homme de goût : il aimait les tentatives ambitieuses et recherchait les créations d'inspiration littéraire ; il voulait ennoblir la télévision ; il avait la grâce. Il est mort. Alors on a dépêché un commando qui a tapé à tort et à travers. On lui en avait donné l'ordre. Pourtant, même cette direction a fait avancer ce qui nous intéresse dans ce propos : la création d'œuvres et le non-conformisme dans les émissions de reportage. Contamine, conseillé par Michaud, a ouvert la télévision à Rossellini, à Gance, à Welles, et a été le promoteur d'une politique de coproductions avec le cinéma (Bresson). C'est de grande importance pour les cinéastes et les réalisateurs de télévision en marge du fait de leurs exigences. Il y a eu aussi Jacques Thibau à qui on n'a pas laissé le temps de poursuivre une politique cohérente.

En fait, le désordre vient de ce que chaque Direction veut réinventer artificiellement la Télévision. Cela indique qu'elle est perpétuellement en gestation, mais nous, qui la faisons depuis des années, cette télévision, nous avons avancé et nous ne pouvons pas, chaque fois, attendre que les Directeurs, eux, la comprennent et la réorganisent et aient même des idées générales sur elle.

Cahiers Il semble en effet impossible à un Directeur général, quel qu'il soit, de faire table rase. Son premier devoir devrait même plutôt être de chercher à connaître le passé de la Télévision, son histoire, ses courants — chose que bien peu ont eu, jusqu'ici, la conscience de faire.



Michel Mitrani tourne « La Chambre » (d'après Sartre, 1964)

Mitrani Ce serait pourtant la seule manière de mener une politique artistique solide, qui s'appuyât sur ce que notre Télévision nous a jusqu'ici donné de meilleur pour en prolonger la leçon dans des œuvres nouvelles. Mais c'est peut-être cette notion d'œuvre qui a le plus manqué à nos Directeurs. Car jusqu'à maintenant la Télévision s'est faite à des niveaux, comment dire, de commandes et de comités : comités de lecture, comités des programmes, Conseils d'Administration, toutes instances qui décident de ce que sera la Télévision, qui décident du nombre d'œuvres de Shakespeare qui seront montées, qui

décident si la Télévision sera populaire ou pas, culturelle ou pas. Instances qui émanent évidemment de la Direction générale et qui ne voient dans l'énorme machine dont elles ont la charge qu'un énorme moyen d'information. Prenant la responsabilité des choix, ils ne laissent aux réalisateurs que la responsabilité de l'exécution. Comment, dans ces conditions, s'étonner, avec nos critiques les plus vigilants, qu'il y ait si peu d'auteurs — au sens où Godard, Bergman, Fellini sont des auteurs ?

Cahiers C'est peut-être ici qu'entre en jeu ce qu'on pourrait appeler le destin des œuvres. Il semble en tout cas que le moment soit venu de s'interroger sur la nature de ce destin.

Mitrani Oui, hélas ! Peut-être nos Directeurs n'ont-ils pas tout à fait tort de penser pouvoir faire table rase. Parce qu'en fait chaque émission qui passe meurt le soir même. Le poids du temps n'intervient jamais dans la valeur des émissions et dans l'enseignement qu'elles peuvent donner. Toute émission, dès qu'elle affronte son public devient, entre ses mains, comme un journal. Un journal qu'on jette sitôt lu. Et c'est ce qui explique, en grande partie, la politique de la Direction et que toute exigence de réalisateur soit considérée comme un caprice. Il est donc urgent de faire en sorte que la télévision ne soit plus ce robinet d'images, cette chasse d'eau qui évacue sans discernement les plus plats divertissements et les tentatives les plus évidentes d'imposer aux images un destin artistique. Car si la Télévision est seulement cette suite d'images inorganisées, eh bien effectivement elle n'a pas d'expression artistique et restera un jouet politique ou un divertissement démagogique.
Mais ne nous leurrons pas. Nous ne pourrons pas infléchir la politique générale du gouvernement ou des pouvoirs publics à l'égard de la télévision, mais nous devons tenter au moins de constituer une force, même limitée à dix ou quinze réalisateurs et à un certain nombre d'émissions. Une force prête à défendre les objectifs artistiques de ceux, et il en existe, qui ont encore le courage et l'opiniâtreté d'en avoir. A la limite, nous devrions peut-être rassembler un album d'images et pouvoir dire : voilà ce que nous avons fait. Et quand un Directeur s'installerait nous le mettrions en présence de ce qui a été fait et nous lui dirions : vous ne pouvez pas faire autrement que de continuer cela.
Or il est incontestable que depuis quatre ans, depuis ce que l'on a appelé le matraquage, le fameux matraquage de l'arrivée de M. Contamine, la télévision est en régression. C'est incontestable — au moins sur le plan des recherches dramaturgiques.

Cahiers Qu'attendez-vous du nouveau Directeur, Emile Biasini ?

Mitrani Biasini, pour le moment, semble s'être surtout occupé de l'organisation administrative. Ce qui me parait curieux c'est qu'il n'a pas ressenti la nécessité de rencontrer les réalisateurs dès sa prise de fonctions.

Cahiers Peut-on pressentir quelle sera sa politique de programmes ?

Mitrani C'est un homme de théâtre, essentiellement, et les premières mesures qu'il prendra concerneront certainement le théâtre télévisé. Et j'imagine assez bien, comme il ne nous connaît pas, qu'il aura envie de s'adresser à des gens de théâtre. Je comprends cela fort bien. Je serais même heureux qu'il fasse appel à des hommes comme Blin, Brook, Bourseiller, comme je serais heureux qu'il s'intéresse à Kleist, à Lenz ou à Shakespeare. Tout cela est très bien, mais serait insuffisant. Parce que le théâtre télévisé n'est plus du théâtre : c'est de la télévision. Et avant même de connaître les problèmes que pose l'enregistrement sonore et visuel d'une pièce de théâtre, encore faut-il instaurer, si on veut savoir de quoi on parle, une sorte de classification des différents moyens de porter le théâtre à la télévision. Il y a la simple retransmission, plus ou moins bien faite, c'est-à-dire à la fois ce que fait Sabbagh et les mises en images des pièces jouées dans les Maisons de la Culture. Il y a les dramatiques transmises en ampex des Buttes-Chaumont. Il y a les dramatiques filmées. Il y a enfin, malheureusement de loin en loin, les pièces totalement reconsidérées dans une optique de réalisateur de télévision. Par exemple le « Don Juan » de Bluwal.

Cahiers C'est surtout dans ce dernier domaine que vous-même avez poussé vos recherches ?

Mitrani Les mots sont générateurs d'images, et l'image fait subir au théâtre une mutation. Le théâtre requiert toujours une construction des décors, pas la Télévision. «En attendant Godot» a été monté dans un décor de Giacometti. Eh bien, je pense que le théâtre de Beckett à la télévision requiert, au contraire, une sorte de naturalisme ; du moins, un réalisme. Si on monte « Godot » à la télévision on peut imaginer de le faire, par exemple, sur une petite route perdue parallèle à une autoroute nouvellement construite. C'est le genre de choses qui m'intéressent. Pour « Huis-Clos » et « Tous ceux qui tombent », ce n'est pas tellement l'expression théâtrale qui m'intéressait : c'était une certaine façon de filmer un texte, de confronter un texte avec la réalité saisie en reportage. Je crois que j'aurais été incapable de monter « Huis-Clos » au théâtre. J'irai même plus loin : « Huis-Clos » au théâtre ne m'aurait pas intéressé.
Pour ces deux films, je parlerai de « micro-réalisation », en ce que la caméra non seulement cerne et piège l'acteur, mais en ce qu'elle offre un champ de vision extrêmement restreint, celui de l'œil collé au trou de la serrure — ce qui a provoqué dans « Tous ceux qui tombent » le découpage très analytique, documentaire, au niveau des corps et de l'objet, comme lorsque je filmais les temples de Teotihuacan au Mexique.
« La Chambre », « Sans Merveille », « La Conversation », réalisés aussi pendant ces années, reflètent à des degrés divers les mêmes préoccupations, mais adaptées au sujet : un couple séparé du monde pour « La Chambre » ; dans « Sans Merveille » un homme et une femme dépersonnalisés, des « doubles » jouent bourgeoisement au grand thème de l'amour-passion dans les sinusoïdes du « modern-style » ; enfin, le ballet mécanique de la vie de deux petits bourgeois attendrissants derrière une fenêtre où se déroule l'histoire par ricochets dans « La Conversation ».
Tous ces films ont en commun le thème du couple, je dirai qu'il s'agit de films « de chambre », au même titre que « Détenu », issu d'une idée de Stéphane, l'histoire d'un délinquant depuis son arrestation jusqu'à l'expiration de sa peine, le cheminement d'un colis pénitentiaire à travers la procédure.
Ce qui m'a le plus frappé par la suite, c'est le scénario de Beckett « Dis Joe », diffusé le 2 février 1968. D'emblée Beckett a voulu faire intervenir la caméra. Il l'a inscrite dans le scénario, comme dans une partition. Comme dans « Huis-Clos » il a intégré la caméra au développement du texte, à ceci près qu'elle est ici un élément de la structure du scénario. Elle piège l'acteur et établit une relation avec une voix off qui agresse le personnage. On voit ici à quel point cela dénote une compréhension de la Télévision et comment celle-ci, accordée à la démarche d'un auteur, devient instrument de création et non plus seulement d'information.

Cahiers La télévision produit donc des œuvres théâtrales qui s'éloignent du théâtre ?

Mitrani Oui, la dramaturgie télévisuelle est distincte. En outre, elle transforme le théâtre. Les acteurs qui parlaient trop « théâtre » se sont cassé la figure à la télévision, il a fallu les choisir avec beaucoup d'attention. D'autre part il y a eu l'expérience du reportage et de l'interview qui a eu une influence capitale sur la manière de concevoir une pièce à la télévision. Par exemple ce que la parole dit dans un gros plan, le visage n'est pas obligé de le montrer — ce qui permet, chez un comédien, un jeu de duplicité absolument impossible au théâtre parce qu'on voit les choses de loin. Et même sur un plan purement technique, le fait de parler bas aide énormément les acteurs à nuancer leur jeu. A ce moment-là le travail du metteur en scène devient un travail d'intelligence. Ainsi, à la télévision, on peut donner à lire une pièce de théâtre, grâce au jeu des acteurs extrêmement nuancé, subtil, tout en nuances et à voix basse. Le théâtre télévisé accroît l'intimisation d'une situation voulue pour telle. Mais ce qu'a d'absolument original la télévision, j'y reviens, c'est le principe du reportage, du moins d'une technique maîtrisée du reportage. Cette caméra

qui allait chercher les acteurs, dans « Huis-Clos », c'était une caméra indiscrète. Et cette notion d'indiscrétion est très importante parce que celle-ci se fait à double sens : à la fois la caméra est indiscrète puisqu'elle va chercher les comédiens dans une situation un peu scabreuse comme dans « Huis-Clos », et en même temps elle est indiscrète parce qu'elle va chez les gens, chez le spectateur dans ce qu'il a de plus intime : son foyer et sa famille. Si j'ai tellement tenu à monter des auteurs comme Sartre, Beckett, Duras, c'est que l'on pouvait troubler le spectateur au sens du mot où l'utilisait Tolstoï lorsqu'il disait que la tranquillité est une malhonnêteté de l'âme. J'aime la télévision du trouble.

Cahiers Ne prônez-vous pas ainsi l'abandon du direct ?

Mitrani Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'abandonner les vieilles formes de télévision. Il n'est pas question de revenir au « direct » pour les dramatiques, mais il semble que l'abandon de cette forme d'expression soit une erreur, je ne dis pas cela pour faire plaisir aux lecteurs du « Figaro », ou plutôt de M. Brincourt ; ni par romantisme. Le temps où les réalisateurs terminaient leurs émissions à quatre pattes sur leur pupitre ou en caleçon sont révolus. Ils avaient pourtant quelque mérite à le faire et l'exploit n'est jamais négligeable. On peut dire que la télévision dirigée par Jean d'Arcy était une télévision de l'exploit — toujours plus haut, toujours plus bas, au fond de la mine, sur l'océan, dans les airs et même dans la merde. Je le sais : j'ai été assistant pour une émission dans les égouts. Pour être pompier, il faut faire l'exercice de la grande échelle. Un réalisateur de télévision doit pouvoir utiliser le direct si son sujet le requiert. Par exemple: un psychodrame ou la représentation donnée par le marquis de Sade à l'asile de Charenton ou bien les « mysteries » du Living-Theater avec improvisation et « voyage ». Le direct est une irruption, mode d'emploi à reconsidérer, malgré ces messieurs des « plannings » qui l'ont rayé de leurs tableaux et ne connaissent que la conserve. Il faut encore préciser que je ne condamne pas non plus « L'Ecole des Buttes-Chaumont » et les « dramatiques » mais il faut la faire évoluer. Ce que j'ai tenté de faire dans « Bajazet », je le recommencerai ailleurs. Ces pièces prétendues mal construites ou réputées injouables, la télévision peut les recréer — je pense au théâtre espagnol, à la Commedia et aux actes sacramentels, à Scudery, à certains Elisabethains. J'imagine là des co-productions avec le théâtre comme avec le cinéma, des reconstitutions avec spectateurs, figurants, théâtre dans le théâtre et télévision partout. Seulement voilà, il y a les estomacs délicats de la culture. Ils siègent partout dans les comités, les rédactions des journaux de gauche et de droite, ils vous reprochent d'avoir assassiné Shakespeare ou Racine. Toute représentation du théâtre classique est un meurtre s'il n'y a eu transmutation. « Bajazet » : j'ai tenté de faire de Roxane, non pas une héroïne exsangue semblable aux statues des Tuileries mais un personnage vivant de chair et de sang. Oui, Roxane a le goût du sang dans l'amour. Et puis l'Orient de Racine est un Orient imaginaire, comme celui de Gustave Moreau et de sa Salomé. Est-ce assassiner les auteurs, que vouloir faire revivre leurs personnages ?

Cahiers L'utilisation décisive de techniques de reportage dans la « mise en film » de pièces, pour employer l'expression de Marcel L'Herbier, vous a conduit vers des formes nouvelles qui débordent le domaine strict du théâtre télévisé tout autant que celui du documentaire. Notamment dans « Les Anges Exterminés ». Que s'est-il passé ?

Mitrani Eh bien, la spécificité de la télévision, comme on dit un peu absurdement, n'intervient pas seulement dans la façon de filmer le théâtre ou de conduire des interviews. Elle intervient aussi dans la pluralité des choses qu'elle montre. Prenez une soirée quelconque de télévision. Il y a le journal télévisé, la speakerine, des reportages, des variétés, du théâtre, etc. Enlevez les génériques et les titres : vous aurez une bouillie infâme. Et pourtant c'est une soirée de télévision. Si maintenant on décidait d'organiser ces différentes émissions, donc ces différents genres d'émissions, en les unifiant par un thème ou une obsession, que se passerait-il ? « Les Anges Exterminés » a été réalisé dans cet esprit. Le thème, l'obsession, c'est l'Espagne, ce goût ancien que j'ai pour l'Espagne. L'une des phrases qui m'a le plus ému jadis c'est quand, dans « L'Espoir », un colonel rencontre un anarchiste et que Malraux fait dire au colonel de l'anarchiste qu'il aimait sauvagement l'Espagne. Cette phrase m'a longtemps obsédé. Aimer sauvagement l'Espagne ! Bien sûr c'est devenu chez moi plus esthétique que réel, mais j'aime sauvagement l'Espagne. Et un jour, tournant une émission sur Goya, j'ai décidé d'y introduire une interview. C'était l'interview de l'actuelle duchesse d'Albe, prise dans son palais, devant le tableau de Goya qui représentait son ancêtre. J'ai trouvé que de cette rencontre naissait une émotion proprement cinématographique, qui m'a fait réfléchir. Puis il y a eu une émission sur Ophuls où, en arrière-plan des interviews, j'avais mis un petit cirque, qui n'était pas, bien sûr, le grand cirque de « Lola Montes », mais qui avait valeur de référence et donnait aux interviews une coloration plus émotionnelle. Ainsi petit à petit est née en moi l'idée et l'envie de réaliser une émission qui superposerait des genres reliés entre eux par le thème de l'Espagne tragique, de la mort et de la vie, et de leur recommencement sans fin. J'ai donc filmé des paysages, des monuments, des témoignages directs — un torero, un prêtre, un militaire — des extraits de pièces, des nouvelles, des tableaux. La cohérence est obtenue par ce qui est souterrain aux genres, la structure, l'unité, étant l'unité-image. Bref, si l'on compare de façon stupide ce film à une soirée de télévision, on ne peut que dire que c'est de la télévision : il était impossible de le concevoir avant l'apparition de la télévision. Ceci dit, il existe aujourd'hui des films fondés sur cette forme non dramatique, libérée du récit, par exemple « Une affaire de cœur », ou même « Week-end », par exemple.

Cahiers On pourrait presque dire, en ce point des évolutions parallèles du cinéma et de la télévision, qu'il existe désormais un certain nombre d'œuvres dont la caractéristique serait d'appartenir autant au cinéma qu'à la télévision. Godard a souvent dit qu'il imaginait très bien ses films à la télévision. Pourquoi alors ne pas imaginer certains films de télévision sortant dans les salles de cinéma ?

Mitrani C'est même une nécessité. Il est urgent de trouver une solution aux problèmes qui divisent artificiellement le cinéma et la télévision. Je souhaite que des accords soient établis entre le Centre du Cinéma et l'Office. Un combat commun est à mener dans ce sens et j'aimerais que les « Cahiers du Cinéma » soient l'organe de ce combat. (Propos recueillis au magnétophone.)

Originalité de la télévision

1) Matérialité - Esprit du direct

Née sous le signe du direct, la TV restera pour longtemps marquée par l'acte et les conditions de sa naissance. Pour appliquer une image de Maurice Blondel aux réflexions de Michel Tardy, le direct a provoqué dans (l'eau) de la télévision des ondes concentriques de plus en plus larges atteignant jusqu'au plus « artefact » des télé-films. Si bien qu'une distinction se fait jour entre la matérialité et la morphologie du direct, entre le donné brut et l'esprit du direct. Une première tâche d'honnêteté s'impose, celle qui consiste à présenter au public l'exacte marchandise, à lui éviter l'illusion de la simultanéité alors que l'émission vient d'être revue et corrigée au dernier moment. Mais là n'est pas le plus grave ; après tout, le fruit cueilli sur l'arbre peut garder sa fraicheur s'il est proprement mis en conserve. La simultanéité tient plus souvent de la magie (une magie qui va régressant) que de l'art véritable. La manipulation, le mensonge interviennent dès lors que le réalisateur compte sur la matérialité et la magie du direct pour bâcler son reportage, pour le connoter de neutralité à coups d'électisme, pour le trafiquer et l'enfermer à partir d'un découpage totalement préétabli. La forme, l'esprit du direct, c'est **l'événement,** c'est l'imprévisible que rien ne pourra « rattraper ». Le direct véritable est une

création par la saisie de l'unique. Il est une manière de « cueillir » John Ford (dans l'émission « Cinéastes de notre temps »), qui est une création du direct sans qu'intervienne la simultanéité (chronométrique) avec le spectateur. Cette dernière remarque ouvre sur d'étonnantes perspectives : l'unité qui est l'être le plus secret du direct, peut donner lieu à de multiples représentations, car elle est unité ouverte et inépuisable, fruit d'un hasard pleinement assumé, toute différente de celle du « fait divers » dont l'unicité n'est que circonstance externe.

2) Interview piège - Interview maieutique

Héritière de la radio, la TV a reçu avec l'interview l'un des techniques les plus insidieuses de notre temps. Par nature, l'interview est piégée puisque les défenses normales de l'homme peuvent éclater sous l'effet de l'artifice et de l'exposition publique. Ce qui est vrai lorsque la parole **cherche** à extraire la parole, devient plus évident lorsque la parole manœuvre les visages et les mains. En une première phase de la TV un sentiment de toute puissance manipulatrice, une sorte d'ivresse quant aux pouvoirs magiques (nous y revenons) de la caméra a donné lieu à toutes sortes d'exercices radiographiques.

Entre-temps, les Jean-Claude Bringuier, et Hubert Knapp, Jean Frapat, André Voisin, etc., ont tout fait pour désamorcer l'instrument, pour restituer la confiance. Toute une télévision du dialogue s'est alors développée pour chercher la vérité de l'homme à travers le « naturel » de la parole. En d'autres termes le « naturel » se donne comme l'équivalent de la vérité profonde, comme son exacte traduction. Si la notion de classicisme peut intervenir en télévision, la chose est à chercher de ce côté. En somme, l'héritage de Flaherty.

En bonne dialectique, nous parvenons à une troisième phase : l'instrument n'est plus détenteur de magie, il n'a plus à être dissimulé, il est présenté et reconnu comme tel, il joue sa fonction propre, il devient signe d'agression ou d'humour, d'exercice maïeutique.

Ce qui compte c'est que les règles du jeu soient clairement posées, que l'exercice ait sa visibilité d'exercice. Alors, mais alors seulement, la **vérité de l'homme** s'exprimera et s'affirmera d'autant mieux que cette vérité passe par **l'artifice de la parole** et de l'instrumentation, c'est-à-dire par des **conditions exactes.** Alain de Sédouy et André Harris peuvent être agressifs, ils ont posé l'agression comme règle de jeu ; à l'agressé, qui accepte ces règles, de riposter par sa vérité. Secouer la branche fait tomber les fruits mûrs (l'opération vaut pour les fruits coriaces !). La vieille amitié que je porte à Janine Bazin et André S. Labarthe ne m'oblige pas à cette fausse pudeur qui consiste à négliger ses amis pour afficher je ne sais quel neutre « fair-play ». Je tiens « Cinéastes de notre temps » pour l'émission qui « accouche » le plus exactement de la vérité de l'homme par la justesse de l'instrumentation.

3) Photogénie - Télégénie

Je n'ai pas inventé ces termes bizzaroïdes, mais puisqu'ils sont passés dans l'usage courant, autant les employer. Qu'est-ce à dire ? Sinon que la TV, par suite de difficiles débuts dans la prise de vue et l'éclairage, n'a guère connu les attraits de la belle image ni la séduction du beau visage.

Mais la TV a permis, sinon révélé, une mode de « présence » directe et dynamique, présence de « caractère » que nous pouvons traduire par « télégénie ». Les exemples frappent : voyez Renoir, voyez Armand Gatti, Buñuel. Même captés dans les conditions les plus banales, ces hommes, ces visages passent nécessairement. Mais alors, où commence l'art télévisuel ? Il importe peu que Renoir passe tout bonnement, il importe davantage que Jacques Rivette ait, par-delà ces facilités immédiates, donné sa pleine stature d'humanité et de génie au bonhomme Renoir. Il est capital que Jean-André Fieschi ait sorti Pasolini de sa timidité et lui ait rendu sa totalité tranchante.

En définitive, la télégénie véritable est affaire de relais entre le personnage et le téléspectateur plutôt que disparition feinte des relais. La télégénie c'est avant tout le réalisateur.

4) Neutralité - Première personne

Passée la magie du direct, un impératif aura pour longtemps eu la vie dure : l'objectivité. Donner l'endroit et l'envers des choses, le dedans et le dehors, la globalité et le détail, les divers points de vue en présence. Toute une série de journalistes s'est rendue célèbre par ses chasses fructueuses et ses projets manifestes d'intégrité. Sans doute tant de précautions et de redoublements (sans compter avec la redondance des commentaires) avaient quelque justification en une première phase où, le prestige des images aidant, le public tranférait sur la télévision le crédit qu'il accordait à l'imprimé ou à la radio.

Du reste bon nombre d'utilisateurs s'acharnent aujourd'hui encore à demander à la TV de jouer des fonctions de presse et de radio. Mais à y regarder de près, l'objectivité (affichée) du reportage se ramène à un apport : d'une part, le « consensus » d'une « moyenne » de spectateurs, d'autre part l'éclectisme des images.

Aussi bien, les tendances les plus récentes de la TV vont vers les œuvres et les reportages « à la première personne » (pour reprendre l'heureuse expression de Jacques Siclier). Outre les noms précédemment cités, il faut mentionner ceux de Claude Santelli, Philippe Labro, Henri de Turenne, Gérard Chouchan, Jacques Krier, Jean-Claude Bergeret, Michel Mitrani.

Mais la première personne n'est pas un label automatique de qualité. Elle est le point de départ nécessaire, la condition indispensable. — J.-B. FAGES.

Deux feuilletons d'origine américaine

Rien n'est plus instructif quant au fonctionnement structural des sujets de fiction que l'analyse de certains feuilletons télévisés du type anglo-saxon (1) car l'obligation que se créent Américains et Anglais de comprimer en une cinquantaine de minutes l'action d'un grand film les amène à créer des structures très apparentes et, dans les meilleurs cas, à **en tenir compte.**

L'unité de ce type de série provient de ce qu'à la base de chaque épisode autonome se trouvent toujours les mêmes données plus ou moins stéréotypées. Mais alors que certaines émissions (souvent remarquables par ailleurs) se contentent de pratiquer des variations empiriques sur les données de base (inversion des sexes dans « The Avengers », mélange des genres dans « The Wild, Wild West »), d'autres tendent à créer soit une suite de variations à la fois autonomes et « à suivre », constamment reliés à un thème central (« Le Fugitif », « Au Cœur du Temps »), soit une série de variations totalement autonomes mais qui, à force d'adhérer chaque fois au même schème structural, prennent valeur de variations abstraites sur un thème unique, étroit et purement formel (« Une Mère pas comme les autres », « Mission : Impossible »).

Le point de départ du « Fugitif » (2) est exposé en tête de chaque émission : un train file dans la nuit, une voix « off » nous raconte que le docteur Richard Kimble, que l'on voit assis dans un pullman, menotes aux poignets, est innocent du meurtre de sa femme pour lequel il a été condamné à mort, et que c'est à tort que le policier assis à côté de lui l'emmène vers le lieu de son exécution. Puis, c'est le déraillement, le hasard miraculeux qui permettra à Kimble de s'échapper, de devenir le « fugitif », nouveau Jean Valjean à la recherche du véritable assassin, un manchot qu'il a vu s'enfuir des lieux du crime, manchot à l'existence duquel son Javert, le lieutenant Gérard, à qui il a échappé dans le déraillement, refuse obstinément de croire.

Voici donc exposée en pré-générique une trame qui va permettre la plus grande variété d'épisodes possible, tout en les reliant tous à deux grands fils conducteurs : la fuite de Richard Kimble devant la justice, personnifiée par Gérard, et sa quête faussement désespérée (3) du manchot mystérieux. Ce qui est extrêmement ingénieux ici c'est que la condition de fugitif, sans liens familiaux (c'est pourquoi sa femme fut la victime), obligé constamment à changer de domicile et d'identité, font qu'à chaque épisode Kimble se retrouve dans un milieu et une région totalement différents ; ne pouvant plus exercer, Kimble doit (au niveau de l'histoire), peut (au niveau de sa fabrication), travailler tantôt comme soigneur de boxe, tantôt comme groom, tantôt

comme conducteur de car, etc. (toujours des emplois subalternes, bien entendu, afin de rendre plus pathétique sa situation... mais surtout pour l'empêcher de s'enrichir, car s'il connaissait le sort de Paul Muni dans « Je suis un fugitif » il amasserait vite l'argent nécessaire pour retrouver le vrai coupable... et la série prendrait fin). La variété de milieux où l'on pénètre ainsi est évidemment un principe de base de la plupart des feuilletons policiers : Emma Peal finit généralement pour les besoins de l'enquête par se faire embaucher comme vendeuse ou monitrice, John Steed se fait élève dans une étrange école pour domestiques. Mais dans « Le Fugitif », ce nouveau monde à explorer, cette nouvelle identité à exploiter sont toujours les données a priori de l'émission, ce qui permet de « mieux » développer (« mieux » dans le sens de plus amplement) les possibilités qui en découlent. C'est une des grandes habiletés de l'émission. Elle permet aux auteurs de s'éloigner radicalement du principal problème de Richard Kimble, de le faire intervenir chaque semaine comme redresseur de torts dans des situations pathétiques et fort variées, mais toujours contre sa volonté, bien entendu, car il risque gros. Et, en effet, à un moment donné au cours de l'épisode, il sera trahi par ses propres instincts de bon samaritain et dénoncé, ce qui le fait reprendre la route et nous ramène... fugitivement au lieutenant Gérard et à l'un des deux thèmes centraux. Pour ce qui est de l'autre, apparait de loin en loin la silhouette du manchot, comme pour nous rappeler périodiquement que le lièvre est également chien... et qu'il y a un autre lièvre dans les coulisses. Mais sans doute la suprême habileté des scénaristes (les réalisateurs de cette série étant remarquables surtout par leur effacement), même si elle aboutit la plupart du temps à des scénarios d'un goût plus que douteux, consiste à mêler Kimble à des situations qui reflètent tel ou tel aspect de son propre drame (l'étudiant en médecine qui a abandonné ses études pour la dangereuse gloire du ring est un bon exemple) et qui lui posent des cas de conscience semblables à ceux qui se posent aux personnes qui découvrent son identité (dénoncera, dénoncera pas ?).

Il est évident que l'analyste doit faire un effort considérable pour dégager d'une gangue si malodorante le principe structural qui sous-tend cette série, mais celui-ci existe sans aucun doute, et considéré pour lui-même, il est d'une habileté exemplaire.

Autrement digne d'estime à nos yeux, malgré ses sous-entendus politiques (mais qui sont traités si conventionnellement que l'on sent que les auteurs n'en sont pas dupes), est la série « Mission : Impossible ». Ici, au lieu d'un mouvement qui avance par zigzags autour d'un fil conducteur central, nous avons un retour constant au point de départ et les histoires ne sont nullement liées entre elles. Le pré-générique est certes récurrent, mais jamais répété : le chef de cette équipe improbable de contre-espions mercenaires entre dans une cabine téléphonique ou un magasin de disques et là on lui communique les données générales de l'émission ; la technique de communication utilisée avec volatilisation du disque ou de la bande après audition est presque parodique dans son schématisme bondien : bien malin celui qui parvient à saisir au vol les détails de la mission. A notre sens, ceci est tout à fait délibéré, et conditionne toute la suite : car après un générique laborieux à souhait (le nº 1 — allez retenir les noms de ces robots ! — trie des grandes photos représentant ceux qui pourraient participer à la mission et finit presque toujours, bien entendu, par choisir les mêmes), nous entrons dans une action d'une complexité inouïe et pourtant décrite avec un entrain à peu près inconnu dans le film d'espionnage. Pendant près d'une heure nous suivons ce travail d'équipe toujours parfaitement synchronisé, où le grain de sable lui-même semble toujours faire partie d'un mécanisme qu'il ne parvient jamais à enrayer. Et cette coordination merveilleuse, ces enchaînements très elliptiques (enchaînements qui utilisent très souvent le « raccord à appréhension retardée » afin de soutenir la tension à travers l'ellipse) nous semblent toujours parfaitement hermétiques, parfaitement gratuits. Car, même si l'on a réussi à se rappeler le but ultime de la mission (les auteurs ne nous y aident guère, on dirait même qu'ils espèrent que nous aurons manqué le pré-générique), les moyens par lesquels notre équipe compte y parvenir ne nous sont jamais expliqués, nous ne pouvons que les regarder faire, et leur façon de faire est toujours incroyablement tortueuse.

Nous voici donc devant le triomphe du behaviourisme, de la description du geste technique considéré comme beau en soi, du suspense pour le suspense (Hitchcock peut se rhabiller à cet égard !). Ce qui n'est qu'ingrédient parmi d'autres dans la plupart des films genre « fric-frac du siècle » est ici la base même de tout. Nous sommes en pleine abstraction : il y a récit, il y a effets comiques, effets érotiques, effets dramatiques, enfin tout ce qui caractérise le récit romanesque le plus conventionnel, mais tout ceci devient abstraction du fait que l'on se garde bien de nous révéler le facteur unificateur : les membres de l'équipe agissent souvent séparément ; certes des convergences intermédiaires apparaissent au fur et à mesure mais ne clarifient rien, et la convergence finale n'apparait que tout à la fin. Mais c'est ce jeu de convergences qui constitue le spectacle, non pas le but final. On nous dira que c'est là le principe de tous les films de ce type, mais il nous semble sans précédent que par la forme et le mode du récit on avoue aussi ouvertement et aussi systématiquement que le sujet n'est que prétexte (ou plutôt : principe formel) et que ce qui compte est le jeu, souvent à peine compréhensible au niveau même de son fonctionnement pratique, mais par un miracle de découpage acrobatique, jamais confus en tant que continuité spatio-temporelle relativement complexe. Certes, les épisodes de « Mission : Impossible » sont inégaux, mais pour des réalisateurs cherchant à comprendre le fonctionnement abstrait du sujet de fiction, il me semble qu'il y a souvent une jolie leçon à prendre le mardi soir sur la deuxième chaine. — Noël BURCH.

1) Lequel se caractérise par l'autonomie des épisodes, par opposition aux feuilletons « à suivre » qui, quarante ans après la mort de Feuillade, semblent avoir trouvé un regain de popularité, sinon de qualité, en France.

2) Nous pensons qu'il est inutile de souligner à quel point cette émission nous répugne, tant par son idéologie typiquement américaine (le médecin-saint) que par ses histoires sentimentales et édifiantes. Elle n'en reste pas moins fascinante sur le plan structural (et sans doute, pour le sociologue, sur le plan « portrait-robot » des mythes américains).

3) Nous savons qu'au dernier épisode elle aboutira... mais aussi que le succès de la série peut faire reculer ce dernier épisode indéfiniment... de même que les « Incorruptibles » attendront sans doute indéfiniment la fin de la prohibition.

Pour une Téléthèque

Chaque mois, les critiques ci-dessous désigneront les émissions qui, à leurs yeux, auront mérité de retenir l'attention au-delà de leur éphémère diffusion. Il s'agit en somme de propositions — plus ou moins contradictoires, mais c'est la règle du jeu — pour une téléthèque imaginaire (si on est pessimiste) ou future (si on est optimiste). La période qui sera chaque fois considérée ira du 10 du mois écoulé au 9 du mois en cours.

Jacques André (« Midi Libre ») : Candida (P. Badel), Le Cercle de craie caucasien (J. Prat), Cinq anglais pour Noël (J.-C. Bringuier et H. Knapp).

André Brincourt (« Le Figaro ») : Soirée Cinéma (F. Rossif), Show Bardot (F. Reichenbach et E. Matalon), Candida (P. Badel), Menuhin (M. Bluwal). in « Initiation à la musique »).

Guillaume Hanoteau (« Télé - Sept-Jours ») : Cinq anglais pour Noël (J.-C. Bringuier et H. Knapp), Le Voleur d'enfants (Y.-A. Hubert), Le Cercle de craie caucasien (J. Prat), Passing Show (J.-C. Averty).

Morvan Lebesque (« L'Express ») : Le Voleur d'enfants (Y.-A. Hubert).

Jacques Siclier (« Le Monde ») : Ce Soir à Varsovie (J.-M. Drot), Cinq anglais pour Noël (J.-C. Bringuier et H. Knapp), En passant par le Québec (J.-L. Comolli in « Cinéastes de notre temps »), Zoom (12 décembre).

Biofilmographie de Ernst Lubitsch

(suite de la page 29)

lard Louis (Harvey Craig), Raymond Mc Kee.

Je collaborai avec Pauline Frederick pour « Three Women ». Non seulement elle était une grande actrice de théâtre mais une des plus patientes et consciencieuses stars de cinéma. Sa démarche imposante, son regard profond en faisaient une actrice tragique et passionnée, aux extraordinaires moyens expressifs. (E.L.)

1924 FORBIDDEN PARADISE (Paradis Défendu). 8 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch pour Adolph Zukor et Jesse L. Lasky (Paramount). **Scén.** : Hans Kräly, Agnes Johnston, d'après la pièce « Czarina » de Lajos Biro et Melchior Lengyel. **Phot.** : Charles Van Enger. **Déc.** : Hans Dreier. **Interprétation** : Pola Negri (Catherine II), Rod La Roque (Alexei Czerny), Adolphe Menjou (Chancelier), Pauline Starke (Anna), Fred Malatesta (Ambassadeur français), Nick de Ruiz (Le Général), Carrie d'Aumery (La Suivante), Clark Gable (Figuration).

Remake par Otto Preminger : « A Royal Scandal » (1945) (voir plus loin).

1925 KISS ME AGAIN (Embrassez-moi). 7 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Hans Kräly d'après la pièce « Nous Divorçons » de Victorien Sardou et Emile de Najac. **Phot.** : Charles Van Enger. **Interprétation** : Marie Prevost (Loulou Fleury), Monte Blue (Gaston Fleury), John Roche (Maurice Ferrière), Clara Bow (Grizette), Willard Louis (Dubois).

1925 LADY WINDERMERE'S FAN (L'Éventail de Lady Windermere). 8 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Warner Bros). **Scén.** : Julian Josephson d'après la pièce « Lady Windermere's Fan » de Oscar Wilde. **Phot.** : Charles Van Enger. **Interprétation** : May McAvoy (Lady Windermere), Bert Lytell (Lord Windermere), Irene Rich (Edith Erlynne), Ronald Colman (Lord Darlington), Edward Martindel (Lord Augustus), Helen Dunbar (Duchesse), Billie Bennett (Duchesse), Carrie d'Aumery (Duchesse).

Je me souviens avoir déclaré à cette occasion que Colman était un des hommes les plus sympathiques que j'aie jamais connus. Cette opinion, le temps ne l'a pas modifiée. Acteur simple, plein de grâce et de sentiment. Et profondément sérieux. Irène Rich me fut très utile avec son intelligence malicieuse. On travaillait à merveille avec elle en plein accord de goût. C'était une femme très pourvue d'humour (E L)

1926 SO THIS IS PARIS (Les Surprises de la T.S.F.). 7 bob **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Warner Bros). **Scén.** : Hans Kräly d'après la pièce « Réveillon » de Meilhac et Halevy. **Phot.** : John Mescall. **Interprétation** : Monte Blue (Dr. Paul Giraud), Patsy Ruth Miller (Suzanne Giraud), André Béranger (Maurice Lallé), Lilyan Tashman (Georgette Lallé), Myrna Loy (Servante), Sidney d'A'brook (Policier).

1927 THE LAST COMMAND (Crépuscule de Gloire). 8154 pieds. **Réal.** : Josef von Sternberg. **Prod.** : Adolph Zukor pour Paramount. **Scén.** : John Goodrich d'après l'incident raconté à Lajos Biro par Ernst Lubitsch. **Phot.** : Bert Glennon. **Déc.** : Hans Dreier. **Mont.** : William Shea. **Titres** : Herman J. Mankiewicz. **Interprétation** : Emil Jannings (Serguis Alexander), Evelyn Brent (Natacha), William Powell (Leo), Nicholas Soussanin (The Adjudant), Michael Visaroff (Serge), Jack Raymond.

Sternberg écrit à propos du film, dans son autobiographie « Fun in a Chinese Laundry » : « ... La réalisation de son second film me fut confiée. Ce film était intitulé « The Last Command ». J'en écrivis le manuscrit en le fondant sur une très bonne idée formulée par hasard par Ernst Lubitsch, qui ne la trouvait pas assez bonne pour en faire un film Si je mentionne que je fus l'auteur de ce film, c'est qu'il porte le nom du Hongrois Lajos Biro, les directeurs de la compagnie m'ayant demandé de mettre son nom parce que ce M. Biro figurait depuis des années sur les listes de paie : il fallait donc le justifier d'une façon ou d'une autre. »

1927 THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG (Le Prince Etudiant). 10 bob **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Irving Thalberg (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Hans Kräly d'après l'histoire « Karl Heinrich » de Wilhelm Meyer-Förster et l'opérette de Dorothy Donnelly. **Phot.** : John Mescall. **Déc.** : Cedric Gibbons, Richard Day (a.d.). **Mont.** : Andrew Marton. **Cos.** : Ali Hubert, Eric Locke. **Titres** : Ruth Cummings, Marian Ainslee. **Interprétation** : Ramon Novarro (Prince Karl Heinrich), Norma Shearer (Kathi), Jean Hersholt (Dr. Juttner), Gustav von Seyffertitz (Roi Karl VII), Philippe de Lacey (Heir apparent), Edgar Norton (Lutz), Bobby Mack (Kellerman), Edward Connelly (Court Marshal), Otis Harlan (Old Ruder), John S. Peters (Etudiant), George K. Arthur (Etudiant), Lionel Belmore, Edyth Chapman, Lincoln Stedman.

Remake en 1954 par Richard Thorpe sous le titre « The Student Prince » avec Edmund Purdom, Ann Blyth, John Williams et Betta St. John.

Pour ce film j'ai travaillé avec Ramon Novarro, Norma Shearer, Jean Hersholt. J'ai toujours pensé que Ramon, si l'on voulait bien s'occuper de lui affectueusement, si un metteur en scène capable le prenait en charge, pouvait être un type très gentil et agréable. C'était un rêveur malin. J'avoue que je le dirigerais de nouveau très volontiers et, qui sait si, malgré son actuelle déchéance, l'occasion ne s'en présentera pas. Norma Shearer était une fille pleine de bonne volonté, de talent et de foi. J'ai la prétention d'avoir un peu déblayé sa route vers ses futurs succès, de lui avoir révélé sa vraie personnalité d'actrice. Jean Hersholt est un des acteurs les plus sensibles que je connaisse ; très capable de s'émouvoir jusqu'aux larmes quand il joue. Un bien brave homme. (E.L.)

1928 THE PATRIOT (Le Patriote). 12 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch pour Adolph Zukor et Jesse L. Lasky (Paramount). **Scén.** : Hans Kräly d'après la pièce de Alfred Neumann. **Phot.** : Bert Glennon. **Déc.** : Hans Dreier. **Cos.** : Ali Hubert. **Interprétation** : Emil Jannings (Tsar Paul 1er), Lewis Stone (Comte Pahlen), Florence Vidor (Comtesse Ostermann), Neil Hamilton (Prince Héritier Alexander), Harry Cording (Stefan), Vera Voronina (La Lapoukhine).

Remake en 1938 par Maurice Tourneur sous le titre « Le Patriote » avec Harry Baur, Pierre Renoir, Suzy Prim, Josette Day, Jacques Varennes.

Des stock-shots du film de Lubitsch ont été employés pour les scènes de foule de « The Scarlet Empress » de Josef von Sternberg

« The Patriot » me donna l'occasion de diriger Emil Jannings et Lewis Stone Jannings, je le connaissais bien pour l'avoir dirigé plusieurs fois en Allemagne. C'est un des acteurs les mieux pourvus de talent naturel qui ait jamais brûlé les planches d'un théâtre. Quand je dis cela, je sais parfaitement de quoi je parle. Pour Jannings, le jeu de l'acteur de théâtre n'avait aucun secret. Il était capable de jouer n'importe quel rôle et pourvu qu'il s'agît de rôles intéressants, peu lui importait que ce ne fût pas le premier rôle. Lewis Stone est l'acteur qui atteint aux résultats les plus raffinés avec le moins d'effort apparent. A le voir jouer, on pense qu'il n'est pas de métier plus facile au monde. C'est un peu comme lorsqu'on voit jouer au tennis un Fred Perry ou un Von Cramm : on décide en se frottant joyeusement les mains qu'il n'y a pas de sport plus simple. Mais des Stone et des Perry il y en a toujours très peu. Cela explique tout. (E.L.)

FILMS PARLANTS

En 1929, Lubitsch tourne son premier film parlant :

1929 ETERNAL LOVE (L'Abîme). 9 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (United Artists). **Scén.** : Hans Kräly d'après l'histoire « Der König der Bernina » de Jacob Christopher Heer. **Phot.** : Oliver Marsh **Mont.** : Andrew Marton. **Titres** : Katherine Hilliker, C.C. Caldwell. **Mus.** : Hugo Riesenfeld. **Interprétation** : John Barrymore (Marcus Paltram), Camilla Horn (Ciglia), Mona Rico (Pia), Hobart Bosworth (Rév. Tass), Evelyn Selbie (Mère de Pia), Bodil Rosing (Gardienne), Victor Varconi (Lorenz Gruber).

Le film existe en deux versions, muette et synchronisée.

John Barrymore, que j'ai dirigé pour « Eternal Love », était des plus précieux pour un metteur en scène intelligent, et un des acteurs les plus géniaux du cinéma. Compositeur, écrivain, dessinateur et auteur de célèbres boutades, il était sans doute le plus brillant acteur de la scène et de l'écran américains. Il avait la réputation d'être intraitable, mais je dois dire qu'il fut envers moi d'une exquise amabilité et d'une docilité à toute épreuve. Dans son métier il est un maître. (E.L.)

1929 THE LOVE PARADE (Parade d'Amour). 12 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Ernest Vajda, Guy Bolton d'après la pièce « Le Prince Consort » de Jules Chancel et Leon Zanrof. **Phot.** : Victor Milner. **Déc.** : Hans Dreier. **Mont.** : Merrill G. White. **Mus.** : Victor Schertzinger. **Lyrics** : Clifford Grey. **Interprétation** : Maurice Chevalier (Comte Alfred Renard, attaché militaire), Jeanette Mac Donald (Louise, reine de Sylvania), Lupino Lane (Jacques, valet d'Alfred), Lilian Roth (Lulu, servante personnelle de la reine), Edgar Norton (Maître des cérémonies), Lionel Belmore (Premier ministre), Albert Roccardi (Ministre des affaires étrangères), Carleton Stockdale (Amiral), Eugene Pallette (Ministre de la guerre), Russell Powell (Ambassadeur afghan), Margaret Fealy (Première dame de cour), Virginia Bruce (Seconde dame de cour), E.H. Calvert (Ambassadeur de Sylvania), Yola d'Avril (Paulette), Winter Hall (Evêque), Ben Turpin (Lackey), André Sheron (Mari), Jean Harlow, Anton Vaverka, Albert de Winton, William von Hardenburg, Josephine Hall, Rosalind Charles, Helene Friend.

1930 PARAMOUNT ON PARADE. 102 min. **Réal.** : Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin Knopf, Rowland Lee, Ernst Lubitsch (qui réalisa les séquences « The Origin of the Apache Dances », « A Park in Paris »,

« Sweeping the Clouds Away »), Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle, Charles De Rochefort (pour les versions européennes). **Prod.** : Paramount. **Déc.** : John Wenger. **Phot.** : Harry Fischbeck, Victor Milner (avec des séquences en couleur). **Chor.** : David Bennett. **Interprétation** : Maurice Chevalier et Evelyn Brent dans les séquences réalisées par Lubitsch, aux côtés de Richard Arlen, Jean Arthur, William Austin, George Bancroft, Clara Bow, Mary Brian, Clive Brook, Virginia Bruce, Nancy Carroll, Ruth Chatterton, Gary Cooper, Leon Errol, Stuart Erwin, Kay Francis, Skeets Gallagher, Harry Green, Mitzi Green, James Hall, Phillip Holmes, Helen Kane, Dennis King, Abe Lyman, Fredric March, Nino Martini, Mitzi Mayfair, David Newell, Jack Oakie, Warner Oland, Zelma O'Neill, Eugene Pallette, Joan Peers, William Powell, Charles Rogers, Lilian Roth, Stanley Smith, Fay Wray.

1930 MONTE-CARLO (Monte-Carlo). 90 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Ernest Vajda d'après l'histoire « The Blue Coast » de Hans Mueller et d'après un épisode de « Monsieur Beaucaire » de Booth Tarkington et Evelyn Sutherland. **Dial. add.** : Vincent Lawrence. **Phot.** : Victor Milner. **Déc.** : Hans Dreier (a.d.). **Mus.** : Leo Robin, Richard A. Withing, W. Frank Harling. **Lyrics** : Leo Robin. **Interprétation** : Jeanette Mac Donald (Comtesse Vera von Conti), Jack Buchanan (Comte Rudolph Fallière), Zasu Pitts (Maria), Tyler Brooke (Armand), Claude Allister (Prince Otto von Seibenheim), Lionel Belmore (Prince Gustav von Liebenheim), John Roche (Paul), Albert Conti (Maître de cérémonies), Helen Garden (Mary), Donald Novis (Monsieur Beaucaire), David Percy (Herald), Edgar Norton (Duc Gustav von Seibenheim), Erik Bey (Lord Winterset), Sidney Bracey (Bossu), Geraldine Dvorak (Sosie de Garbo au casino).

1931 THE SMILING LIEUTENANT (Le Lieutenant Souriant). 102 min **Réal.** : Ernst Lubistch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Ernest Vajda, Samson Raphaelson d'après l'opérette « The Waltz Dream » de Leopold Jacobson et Felix Dormann et l'histoire « Nux der Prinzgemahl ». **Dial.** : Ernest Vajda, Samson Raphaelson. **Phot.** : George Folsey. **Mont.** : Merrill White. **Lyrics et mus.** : Oscar Strauss, Clifford Grey. **Déc.** : Hans Dreier. **Interprétation** : Maurice Chevalier (Lieutenant Niki), Claudette Colbert (Franzi), Miriam Hopkins (Princesse Anna), George Barbier (Le Roi Adolf), Charlie Ruggles (Max), Hugh O'Connell (Ordonnance), Robert Strange (Colonel Rockoff), Karl Stall (Maître des cérémonies), Janet Reade (Lily), Lon Mac Sunday (L'Empereur), Elizabeth Patterson (Baronne von Schwedel), Harry Bradley (Comte von Halden), Werner Saxtorph (Joseph), Granville Bates (Percepteur).

Chevalier, Claudette Colbert, Miriam Hopkins et Charlie Ruggles me furent très précieux dans « Le Lieutenant souriant ». Claudette est à ce jour une des artistes les plus gentilles et spirituelles. Elle est aussi délicieuse à la ville qu'au studio. Miriam est unique en son genre avec son étrange caractère orgueilleux et volontaire et son jeu riche en nuances. On travaillait tous ensemble comme si l'on se connaissait depuis l'enfance. Souvent, nous nous volions les idées à peine conçues tant nous étions d'accord pendant le travail. Charlie Ruggles est un des plus remarquables comiques de l'histoire du cinéma. Il suffit de le regarder pour éclater de rire. Et pourtant, quand on le voit au naturel, il est rien moins que ridicule. (E.L.)

1932 BROKEN LULLABY / THE MAN I KILLED (L'Homme que j'ai tué). 77 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Ernest Vajda, Samson Raphaelson, Reginald Berkeley, d'après la pièce de Maurice Rostand « L'Homme que j'ai tué ». **Adapt.** : Ernest Vajda, Samson Raphaelson, Reginald Berkeley. **Phot.** : Victor Milner. **Déc.** : Hans Dreier. **Interprétation** : Lionel Barrymore (Dr. Holderlin), Nancy Carroll (Elsa), Phillip Holmes (Paul), Tom Douglas (Walter Holderlin), Zasu Pitts (Anna), Lucien Littlefield (Schultz), Louise Carter (Mrs. Holderlin), Frank Sheridan (Priest), George Bickel (Bresslauer), Emma Dunn (Mrs. Miller), Tully Marshall (Fossoyeur), Lillian Elliott (Mrs. Bresslauer), Marvin Stephens (Fritz), Reginald Pasch (Père de Fritz), Joan Standing (Vendeuse de fleurs), Rodney McKennon (Vétéran de la guerre), Torben Meyer (Garçon de l'auberge).

1932 ONE HOUR WITH YOU (Une Heure près de toi). 9 bob. **Réal.** : Ernst Lubitsch, George Cukor. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Samson Raphaelson d'après « Nur ein Traum » de Lothar Schmidt. **Phot.** : Victor Milner. **Déc.** : Hans Dreier. **Cos.** : Travis Banton. **Mus.** : Oscar Strauss, Richard Whiting. **Lyrics** : Leo Robin. **Interprétation** : 1) **version américaine** : Jeanette Mac Donald (Colette Bertier), Maurice Chevalier (Dr. André Bertier), Charlie Ruggles (Adolphe), Geneviève Tobin (Mitzi Oliver), Roland Young (Professeur Olivier), George Barbier (Commissaire de police), Joséphine Dunn (Miss Martel), Richard Carl (Détective), Charles Judel (Policier), Barbara Leonard (Femme de chambre de Mitzi). 2) **version française** : Jeanette Mac Donald (Colette Bertier), Maurice Chevalier (Dr. André Bertier), Lily Damita (Mitzi), Ernest Ferny (Professeur Olivier), Pierre Etchepare (Adolphe).

Remake de « The Marriage Circle » de Lubitsch (1923). Lubitsch supervisa la réalisation, assurée par Cukor.

1932 TROUBLE IN PARADISE (Haute Pègre). 83 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Grover Jones, Samson Raphaelson d'après la pièce « The Honest Finder » de Laszlo Aladar. **Phot.** : Victor Milner. **Déc.** : Hans Dreier (a.d.). **Mus.** : W. Frank Harling. **Cos.** : Travis Banton. **Interprétation** : Miriam Hopkins (Lily), Kay Francis (Madame Mariette), Herbert Marshall (Gaston), Charles Ruggles (Major), Edward Everett Horton (François), Robert Creig (Jacques le majordome), C. Aubrey Smith (Giron), Mary Boland.

En ce qui concerne le style pur, je ne crois pas avoir jamais surpassé ou égalé « Trouble in Paradise ». (E.L.)

1932 IF HAD A MILLION (Si j'avais un Million). 88 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch (ouverture et sketches « The Streetwalker Episode » et « The Clerk »), James Cruze (« The China Shop »), Stephen Roberts (« The Forger »), Norman McLeod (« The Three Marines »), Bruce Humberstone (« The Condemned Man »), Norman Taurog (« The Auto »), William Seiter (« Old Ladie's Home »). **Prod.** : Paramount. **Scén.** : Claude Binyon, Whitney Bolton, Malcolm Stuart Boylan, John Bright, Sidney Buchman, Lester Cole, Isabel Dawn, Boyce De Gaw, Walter De Leon, Oliver H.P. Garrett, Harvey Gates, Grover Jones, Ernst Lubitsch, Lawton Mac Kall, Joseph L. Mankiewicz, William Slavens McNutt, Seton I. Miller, Tiffany Thayer d'après l'histoire de Robert D. Andrews. **Interprétation** : Sketch « The Streetwalker Episode » : Wynne Gibson (Violet Smith), Jack Pennick (Marin, ami de Violet). Sketch « The Clerk » : Charles Laughton (Phineas Lambert). Sketch « The China Shop » : Charlie Ruggles (Henry Peabody), Mary Boland (Mrs. Peabody). Sketch « The Forger » : George Raft (Eddie Jackson). Sketch « The Three Marines » : Gary Cooper (Sergent Stanley Gallagher), Jack Oakie (Mulligan), Roscoe Karns (O'Brien), Lucien Littlefield (Zeb), Joyce Compton (La Girl). Sketch « The Condemned Man » : Gene Raymond (John Wallace), Frances Dee (Mary Wallace). Sketch « The Auto » : W.C. Fields (Rollo), Alison Skipworth (Emily La Rue). Sketch « Old Ladie's Home » : May Robson (Mrs. Mary Walker), avec Richard Bennett (John Glidden), Willard Robertson.

L'épisode « The Clerk » fut tourné en deux jours par Lubitsch et Laughton. Le dernier plan du sketch fut retourné en Angleterre pour l'exploitation du film, la grimace que fait Laughton ayant semblé trop obscène pour la censure britannique.

Laughton est un virtuose encore plus grand que Jannings. Cet acteur incomparable a travaillé avec moi pour « Si j'avais un million » dans un état de grâce merveilleux, exactement tel que je le désirais. (E.L.)

1933 MR. BROADWAY. 63 min. **Réal.** : Johnnie Walker. **Prod.** : Broadway-Hollywood. **Prod., scén. et dial.** : Ed Sullivan d'après son histoire. **Phot.** : Frank Zukor. **Mont.** : Marc Arsch. **Interprétation** : Ed Sullivan, Jack Dempsey, Ruth Etting, Bert Lahr, Hal Le Roy, Josephine Dunn, Ted Husing, Blossom Seeley, Benny Fields, Lita Grey Chaplin, Joe Frisco, Jack Benny, Mary Livingston, Gus Edwards, Jack Haley, Lupe Velez, Frank Hazzard, Niles T. Granlund, Eddie Duchin, Ernst Lubitsch, Dita Parlo, William Desmond, Johnnie Walker, Tom Moore, Primo Carnera, Maxie Rosenbloom, Tony Canzoneri, Isham Jones, Abe Lyman.

1933 DESIGN FOR LIVING (Sérénade à Trois). 90 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Ben Hecht d'après la pièce de Noël Coward. **Phot.** : Victor Milner. **Déc.** : Hans Dreier. **Mont.** : Francis Marsh. **Interprétation** : Gary Cooper (George Curtis), Miriam Hopkins (Gilda), Fredric March (Tom Chambers), Edward Everett Horton (Max Plunkett), Franklin Pangborn (Mr. Douglas), Isabel Jewell (Lisping stenographer), Harry Dunkinson (Mr. Egelbauer), Helena Phillips (Mrs. Egelbauer), James Donlin (Homme obèse), Vernon Steele (Premier manager), Thomas Braidon (Deuxième manager), Jane Darwell (Concierge), Armand Kaliz (Mr. Burton), Adrienne d'Ambricourt (Propriétaire du café), Wyndham Standing (Valet de Max), Emile Chautard (Conductor), Nora Cecil (Secrétaire de Tom), George Seridan (Garçon), Cosmo Bellew (Vois de Bassington), Mrs. Treboal (Logeuse de Gilda), Barry Vinton.

C'est Douglas Fairbanks Jr. qui devait jouer le rôle de George Curtis, mais à son arrivée à New York il fut victime d'une pneumonie et Gary Cooper le remplaça.

March, Cooper et Edward Everett Horton furent les délicieux protagonistes masculins de « Design for Living ». Gary est sans doute le plus sensible et le plus malléable des trois. A lui seul il suffit à sauver un film. Il a une présence photogénique qu'on peut modeler comme de la cire. (E.L.)

1934 THE MERRY WIDOW (La Veuve Joyeuse). 110 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Irving G. Thalberg (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Ernest Vajda, Samson Raphaelson d'après l'opérette de

Franz Lehar (Mus.), Victor Leon et Leo Stein (Liv.), Lorentz Hart (Lyr.). **Phot.** : Oliver T. Marsh. **Déc.** : Cedric Gibbons, Fredric Hope, Gabriel Scognamillo, Edwin B. Willis (a.d.). **Mus.** : Herbert Stothart (Adapt.). **Lyr. add.** : Gus Kahn, Richard Rodgers, Lorenz Hart. **Mont.** : Frances Marsh. **Chor.** : Albertine Rasch. **Cos.** : Ali Hubert, Adrian (pour Jeanette Mac Donald). **Interprétation** : 1) **version américaine** : Maurice Chevalier (Danilo), Jeanette Mac Donald (Sonia), Edward Everett Horton (Ambassadeur), Una Merkel (La Reine), George Barbier (Le Roi), Minna Gombell (Marcelle), Ruth Channing (Lulu), Sterling Holloway (Ordonnance), Donald Meek (Valet), Herman Bing (Zizipoff), Akim Tamiroff (Maître d'hôtel chez Maxim's), Henry Armetta (Turc), Shirley Ross, Barbara Leonard, George Davis, Dorothy Nelson, Eleanor Hunt, Erik Rhodes. 2) **version française** : Maurice Chevalier (Danilo), Jeanette Mac Donald (Missia), Danièle Parola (La Reine), André Berley (Le Roi), Fifi D'Orsay (Marcelle), Marcel Vallee (L'Ambassadeur), Emile Dellys (Popoff), George Davis (Ordonnance), Jean Péry (Valet).

A l'origine, c'est Grace Moore qui devait tenir le rôle titulaire mais, par contrat, Maurice Chevalier devait être crédité le premier au générique. Grace Moore refusa de figurer après Chevalier et Mayer chargea Thalberg de l'affaire. Thalberg réussit à obtenir que la nouvelle vedette pressentie, Jeanette Mac Donald, acceptât ce que Grace Moore avait refusé, la seconde place.

Maurice Chevalier et Jeanette MacDonald incarnèrent plusieurs fois avec moi un couple idéal et plein de fantaisie. Maurice Chevalier possède au plus haut degré le sens du comique. C'est un des hommes les plus sympathiques qui soient jamais apparus sur un écran. Il a le don très rare de donner un air innocent à la scène la plus compromettante : seul un grand artiste peut le faire avec tant de grâce. Jeanette a une voix délicieuse et c'est une actrice expérimentée et très malléable. D'ailleurs, pourquoi insister, ne soyons pas modestes, notre trio a été parmi les plus efficaces et les plus rentables que le cinéma américain ait jamais réunis. (E.L)

1936 Lubitsch produit « I Loved a Soldier » que réalise Henry Hathaway, avec Marlène Dietrich et Charles Boyer. Le sujet en est une pièce de Lajos Biro dont Furthman avait tiré en 1927 le scénario de « Hôtel Imperial » de Mauritz Stiller, avec Pola Negri, James Hall et George Siegmann.

Mais Lubitsch se trouve remplacé à la tête de la Paramount par William LeBaron et Marlène Dietrich par Margaret Sullavan Le film est finalement interrompu.

Robert Florey réalisera le film en 1939 sous le titre « Hotel Impérial » avec Isa Miranda, Ray Milland et Reginald Owen. Billy Wilder en fera un remake en 1943 « Five Graves to Cairo » avec Franchot Tone, Anne Baxter, Erich von Stroheim et Akim Tamiroff.

1936 DESIRE (Désir). 89 min. **Réal.** : Frank Borzage. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Edwin Justus Mayer, Waldemar Young, Samuel Hoffenstein d'après la pièce de Hans Szekely et R.A. Stammle « Die Schönen Tage von Aranjuez » **Phot.** : Charles Lang, Victor Milner. **Déc.** : Hans Dreier, Robert Usher (a.d.), A.E. Freudeman (s.d.). **Mus.** : Frederick Hollander. **Lyrics** : Frederick Hollander, Leo Robin. **Mont.** : William Shea. **Cos.** : Travis Banton. **Eff. spé.** : Farciot Edouart, Harry Perry. **Interprétation** : Marlène Dietrich (Madeleine de Beaupré), Gary Cooper (Tom Bradley), John Halliday (Carlos Margoli), William Frawley (Mr. Gibson), Ernest Cossart (Aristide Duval), Akim Tamiroff (Officier de police), Alan Mowbray (Docteur Edouard Pauquet), Zeffie Tilbury (Tante Olga), Enrique Acosta (Pedro), Alice Feliz (Pepi), Stanley Andrews (Inspecteur de la douane).

1937 ANGEL (Ange). 98 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Samson Raphaelson d'après la pièce de Melchior Lengyel. **Adapt.** : Guy Bolton, Russell Medcraft. **Phot.** : Charles Lang. **Déc.** : Hans Dreier, Robert Usher (a.d.), A.E. Freudeman (s.d.). **Mus.** : Frederick Hollander, Boris Morros (D). **Lyrics** : Leo Robin, Frederick Hollander. **Mont.** : William Shea. **Eff. spé.** : Farciot Edouart. **Cos.** : Travis Banton. **Interprétation** : Marlène Dietrich (Lady Maria Barker), Herbert Marshall (Sir Frederick Barker), Melvyn Douglas (Anthony Halton), Edward Everett Horton (Graham), Ernest Cossart (Walter), Laura Hope Crews (La grande-duchesse Anna Dimitrievna), Herbert Mundin (Greenwood), Ivan Lebedeff (Prince Vladimir Gregorovitch), Dennie Moore (Emma), Lionel Pape (Lord Devington), Phyllis Coghlan (Servante), Leonard Carey (Premier valet de pied), Eric Wilton (Chauffeur anglais), Gerald Hamer (Second valet de pied), Herbert Evans (Maître d'hôtel), Michael Visaroff (Maître d'hôtel russe), Olaf Hytten (Photographe), Duci Kerekjarto, Sam Harris.

1938 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (La Huitième Femme de Barbe-Bleue). 80 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Paramount). **Scén.** : Charles Brackett, Billy Wilder d'après la pièce de Alfred Savoir. **Adapt.** : Charlton Andrews. **Phot.** : Leo Tover. **Déc.** : Hans Dreier, Robert Usher (a.d). A.E. Freudeman (s.d.). **Mus.** : Werner R Heyman. **Mont.** : William Shea. **Eff. spé.** : Farciot Edouart. **Cos.** : Travis Banton. **Interprétation** : Claudette Colbert (Nicole de Loiselle), Gary Cooper (Michael Brandon), Edward Everett Horton (Achille de Loiselle), David Niven (Albert de Règnier), Elizabeth Patterson (Tante Edwige), Herman Bing (Pepinard), Warren Hymer (Kid Mulligan), Franklin Pangborn (Employé de l'hôtel), Lionel Pape (Potin), Lawrence Grant (Professeur Urganzeff), Armand Cortes (Employé de l'hôtel), Tom Ricketts (Oncle André), Charles Halton (De La Coste), Olaf Hytten (Domestique de De La Coste), Rolfe Sedan (Floorwalker), Tyler Brooke (Employé), Barlowe Borland (Oncle Fernandel), James Boing, Sacha Guitry.

Sacha Guitry ferait une apparition dans le film, sortant d'un grand hôtel au bras d'une jolie femme.

Lubitsch doit réaliser « Women », avec Norma Shearer, Rosalind Russell et Paulette Goddard, mais, par suite des bouleversements dûs au tournage de « Gone with the Wind », il se trouve amené à réaliser « Ninotchka ».

1939 NINOTCHKA (Ninotchka). 110 min **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch d'après l'histoire de Melchior Lengyel. **Phot.** : William Daniels. **Déc.** : Cedric Gibbons, Randall Duell (a.d.), Edwin B. Willis (s.d.). **Mus.** : Werner R. Heymann. **Mont.** : Gene Ruggiero. **Cos.** : Adrian. **Ass.** : Horace Hough. **Interprétation** : Greta Garbo (Ninotchka Nina Yakushova), Melvyn Douglas (Leon d'Algout), Ina Claire (Grande Duchesse Swana), Bela Lugosi (Commissaire Razinin), Sig Rumann (Iranoff), Felix Bressart (Buljanoff), Alexander Granach (Kopalski), Gregory Gaye (Comte Rakonin), Rolfe Sedan (Directeur de l'hôtel), Edwin Maxwell (Mercier), Richard Carle (Gaston), George Tobias, Paul Ellis, Dorothy Adams, Peggy Moran.

Remake en 1957 par Rouben Mamoulian sous le titre « Silk Stockings » (« La Belle de Moscou ») Le nouveau scénario, de Leonard Gershe et Leonard Spigelgass, prend pour base le « Ninotchka » de Lengyel et, de plus, le musical de Cole Porter. Cyd Charisse succède à Garbo, Fred Astaire à Douglas et Peter Lorre, Joseph Buloff et Jules Munshin au trio Rumann-Bressart-Granach.

En ce qui concerne la satire, je ne pense pas avoir jamais été plus tranchant que dans « Ninotchka », et j'ai le sentiment d'avoir réussi dans l'entreprise difficile qui consistait à mêler une satire politique avec une histoire sentimentale. (E.L.)

1940 THE SHOP AROUND THE CORNER (Rendez-vous). 97 min **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Samson Raphaelson d'après la pièce de Nikolaus Laszlo. **Phot.** : William Daniels. **Déc.** : Cedric Gibbons, Wade B. Rubottom (a d.), Edwin B. Willis (s.d.). **Mus.** : Werner R. Heymann. **Mont.** : Gene Ruggiero. **Interprétation** : James Stewart (Alfred Kralik), Margaret Sullavan (Klara Novak), Frank Morgan (Hugo Matuschek), Joseph Schildkraut (Ferencz Vadas), Sara Haden (Flora), Felix Bressart (Pirovitch), William Tracy (Pepi Katona), Inez Courtney (Ilona), Sarah Edwards (La Cliente), Edwin Maxwell (Le Médecin), Charles Halton (Le Détective), Charles Smith (Rudy).

Je n'ai jamais fait de film où l'atmosphère et les personnages aient été plus vrais. Ce film, tourné en vingt-six jours pour un budget modeste, n'a pas été un grand, mais un très bon succès. (E.L.)

1941 THAT UNCERTAIN FEELING (Illusions Perdues). 84 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (United Artists). **Scén.** : Donald Ogden Stewart d'après la pièce « Nous Divorçons » de Victorien Sardou et Emile de Najac. **Adapt.** : Walter Reisch. **Phot.** : George Barnes. **Déc.** : Alexander Golitzen (a.d). **Mus.** : Werner R. Heyman. **Mont.** : William Shea. **Cos.** : Irene. **Ass.** : Horace Hough, Lee Sholem. **Interprétation** : Merle Oberon (Jill Baker), Melvyn Douglas (Lawrence Baker), Burgess Meredith (Alexander Sebastian), Alan Mowbray (Dr. Vengard), Sig Rumann (M. Kafka), Eve Arden (Miss Sally Aikens), Harry Davenport (Jones), Olive Blakeney (Margie Stalling), Richard Carle (Majordome), Mary Currier (Bonne), Jean Fenwick (Infirmière). Remake de « Kiss me Again » (1925) de Lubitsch.

1942 TO BE OR NOT TO BE (Jeux Dangereux). 99 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (United Artists). **Scén.** : Edwin Justus Meyer d'après l'histoire de Ernst Lubitsch et Melchior Lengyel **Phot.** : Rudy Mate. **Déc.** : Vincent Korda (a.d.), Julia Heron (s.d.). **Mus.** : Werner R. Heyman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Ass.** : William Tummel, William Mc Garry. **Cos.** : Irene. **Interprétation** : Jack Benny (Joseph Tura), Carole Lombard (Maria Tura), Robert Stack (Lieutenant Stanislav Sobinsky), Felix Bressart (Greenberg), Lionel Atwill (Rawitch), Tom Dugan (Bronski), Sig Ruman (Colonel Ehrhardt), Stanley Ridges (Professeur Siletzsky), Charles Halton (Producer Dobosch), George Lynn (Adjudant-Acteur), Henry Victor (Capitaine Schultz), Miles Mander (Major Cunningham), Robert O. Davis (Sergent de la gestapo), Maurice Murphy (Aviateur polonais de la R.A.F.), Maude Eburne (Anna), Halliwell Hobbes (Général Armstrong), Leyland Hogdson (Second reporter), Charles

Irwin (Reporter), Olaf Hytten (Polonius, à Varsovie), James Finlayson (Deuxième fermier), Frank Reicher (Polish official), Ro'and Varno (Pilote), Erno Verebes (Régisseur), Alec Craig (Fermier écossais), Edgar Licho (Souffleur), Armand Wright (Maquilleur), Leslie Dennison (Capitaine), Peter Caldwell (William Kunze), Wolfgang Zilzer (Homme dans la librairie), Helmut Dantine (Copilote), Otto Reichow (Copilote), Gene Rizzi, Paul Barrett et John Kellog (Trois aviateurs polonais de la R.A.F.).

A soulevé un grand nombre de controverses et a été injustement attaqué. Ce film ne s'est jamais moqué des Polonais : c'était simplement une satire des acteurs, en même temps que de l'esprit et de la bassesse des nazis. Bien qu'étant une farce, il montrait le nazisme avec beaucoup plus de vérité que la plupart des romans, articles et films sur le même sujet. Dans ceux-ci, les Allemands étaient dépeints comme un peuple tenu sous la coupe du gang nazi et qui tentait autant que possible de s'opposer à cette emprise par la Résistance. Moi, je n'ai jamais cru à cela, et il est maintenant prouvé définitivement que ce prétendu esprit de résistance n'a jamais existé chez les Allemands. (E.L.)

1943 HEAVEN CAN WAIT (Le Ciel peut Attendre). 112 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (20th Century-Fox). **Scén.** : Samson Raphaelson d'après la pièce « Birth day » de Lazlo Bus-Fekete. **Phot.** : Edward Cronjager (Technicolor). **Déc.** : James Basevi, Leland Fuller (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus. **Ass.** : Henry Weinberger. **Eff. spé.** : Fred Serven. **Cos.** : René Hubert. **Interprétation** : Gene Tierney (Martha Strabel Van Cleve), Don Ameche (Henry Van Cleve), Charles Coburn (Hugo Van Cleve), Marjorie Main (Mrs. Strabel), Laird Gregar (Le Prince des Enfers), Spring Byington (Bertha Van Cleve), Allyn Joslyn (Albert Van Cleve), Eugene Pallette (E F. Strabel), Signe Hasso (« Mademoiselle » Yvette Blanchard), Louis Calhern (Randolph Van Cleve), Helene Reynolds (Peggy Nash), Aubrey Mather (James), Michael Ames (Jack Van Cleve), Leonard Carey (Flogdell), Clarence Muse (Jasper), Dickie Moore (Henry Van Cleve, à 15 ans), Dickie Jones (Albert Van Cleve, à 15 ans), Trudy Marshall (Jane), Frank Orth (Cocher), Florence Bates (Mrs. Edna Craig), Clara Blandick (Grand-Mère), Anita Bolster (Mrs. Cooper-Cooper), Alfred Haller (Mr. Van Cleve), Grace Hampton (Mrs. Van Cleve), Charles Halton (Libraire), Scotty Beckett (Henry Van Cleve, à 7 ans), Gerald Oliver Smith (Smith), Nino Pipitone jr. (Jack Van Cleve, enfant), Claire DuBrey (Miss Ralston), Maureen Bodin-Ryan (Nurse), Claire James, Rose-Anne Murray, Marian Rosamond, Adele Jurgins et Ruth Brady (Cinq girls aux « Folies »), Sam Harris (Vieil homme sur la photo de groupe de Henry Van Cleve âgé).

Je le considère comme un de mes films les plus importants, parce que j'ai essayé, à plusieurs points de vue, de sortir des conventions alors établies dans le cinéma. A plusieurs reprises, je me suis heurté à une grande résistance lors de la préparation de ce film parce qu'il ne contenait aucun message et ne voulait pas démontrer quoi que ce soit. Le héros en était un homme qui ne s'intéressait qu'à bien vivre, sans viser à accomplir quelque œuvre que ce soit, ni à faire quelque chose de noble. Quand le studio me demanda pourquoi je voulais faire un tel film, qui n'avait aucune raison d'être, je répondis que j'espérais présenter au public un certain nombre d'êtres humains, et que si le public les trouvait sympathiques, cela suffirait à faire du film une réussite. Il s'avéra heureusement que j'avais raison. Par ailleurs, je montrais le mariage heureux sous un jour plus vrai qu'on ne le montre d'habitude au cinéma — où un mariage heureux est trop souvent dépeint comme une liaison ennuyeuse et monotone au coin du feu. (E.L.)

1945 A ROYAL SCANDAL (Scandale à la Cour). 94 min. **Réal.** : Otto Preminger. **Prod.** : Ernst Lubitsch (20th Century Fox). **Scén.** : Edwin Justus Mayer, d'après la pièce « Czarina » de Lajos Biro et Melchior Lengyel. **Adapt.** : Bruno Frank. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Lyle Wheeler, Mark Lee Kirk (a.d.), Thomas Little, Paul S. Fox (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Ass.** : Tom Dudley. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Cos.** : René Hubert. **Interprétation** : Tallulah Bankhead (Impératrice Catherine II), Charles Coburn (Chancelier Nicolai Illytch), Anne Baxter (Comtesse Anna Jaschikoff), William Eythe (Lieutenant Alexei Chernoff), Vincent Price (Marquis de Fleury), Sig Ruman (Général Ronsky), Mischa Auer (Capitaine Sukov), Vladimir Sokoloff (Malakoff), Mikhail Rasumny (Général ivre), Grady Sutton (Boris), Don Douglas (Variatinsky), Egon Brecher (Wassilikow), Eva Gabor (Comtesse Demidow).

Remake du film de Lubitsch « Forbidden Paradise » (1934).

1945 WHERE DO WE GO FROM HERE. 77 min. **Réal.** : Gregory Ratoff. **Prod.** : William Perlberg (20th Century-Fox). **Scén.** : Morrie Ryskind d'après l'histoire de Morrie Ryskind et Sig Herzig. **Phot.** : Leon Shamroy (Technicolor) **Déc.** : Lyle Wheeler, Leland Fuller (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : David Raksin. **Mont.** : J. Watson Webb. **Ass.** : Ad Schaumer. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, Richard Mueller. **Chor.** : Fanchon. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Lyrics** : Kurt Weill, Ira Gershwin. **Interprétation** : Fred Mac Murray, Joan Leslie, June Haver, Gene Sheldon, Anthony Quinn, Carlos Ramirez, Alan Mowbray, Fortunio Bonanova, Herman Bing, Howard Freeman, John Davidson, Rosina Galli, Fred Essler, Ernst Lubitsch, Otto Preminger.

1946 CLUNY BROWN (La Folle Ingénue). 100 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch. **Prod.** : Ernst Lubitsch (20th Century - Fox). **Scén.** : Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt d'après le roman de Margery Sharp. **Phot.** : Joseph La Shelle. **Déc.** : Lyle Wheeler, J. Russell Spencer (a.d.), Thomas Little, Paul S. Fox (s.d.). **Mus.** : Cyril J. Mockridge, Emil Newman (D). **Mont.** : Dorothy Spencer. **Ass.** : Tom Dudley. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Cos.** : Bonnie Cashin. **Interprétation** : Jennifer Jones (Cluny Brown), Charles Boyer (Adam Belinski), Peter Lawford (Andrew Carmel), Helen Walker (Betty Cream), Reginald Gardiner (Hilary Ames), Reginald Owen (Sir Henry Carmel), C. Aubrey Smith (Colonel Graham), Una O'Connor (Mrs. Wilson), Richard Haydn (Wilson), Margaret Bannerman (Lady Alice Carmel), Sara Allgood (Mrs. Maile), Ernest Cossart (Syrette), Florence Bates (Douairière), Billy Bevan (Oncle Arn), Michael Dyne (John Frewen), Queenie Leonard (Weller), Christopher Severn (Master Snaffle), Harold de Becker (Mr. Snaffle), Jean Prescott (Mrs. Snaffle), Charles Coleman (Constable Birkins), Rex Evans (Pianiste), Ottola Nesmith (Mrs. Tupham), Al Winters (Rollins). Clive Morgan (Serveur). George Kirby (Latham), Whit Bissell (Le fils de la douairière), Betty Rae Brown (Fille à la « party »), Mira McKinney (Femme de l'auteur), Philip Morris (Policeman), Betty Fairfax (Femme chez le pharmacien), Norman Ainsley (Mr. Tupham), Buster Slaven (Bellboy).

1946 DRAGONWYCK (Le Château du Dragon). 103 min. **Réal.** : Joseph L. Mankiewicz. **Prod.** : Ernst Lubitsch (20th Century-Fox). **Scén.** : Joseph L. Mankiewicz d'après le roman de Anya Seton et l'article paru dans le « New York Herald » en 1849. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Lyle Wheeler, J Russell Spencer (a.d.), Thomas Little, Paul S. Fox (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Chor.** : Arthur Appel. **Cos.** : René Hubert. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Ass.** : Johnny Johnston. **Collaboration à la décoration** : A.E. Lombardi. **Interprétation** : Gene Tierney (Miranda Wells), Walter Huston (Ephraim Wells), Vincent Price (Nicholas van Ryn), Glenn Langan (Docteur Jeff Turner), Anne Revere (Abigail Wells), Spring Byington (Magda), Connie Marshall (Katrine van Ryn), Henry Morgan (Bleecker), Vivienne Osborne (Johanna van Ryn), Jessica Tandy (Peggy O'Malley), Trudy Marshall (Elisabeth van Borden), Reinhold Schünzel (Comte de Grenier), Jane Nigh (Tabitha), Ruth Ford (Cornelia von Borden), David Ballard (Obadiah), Scott Elliott (Tom Wells), Boyd Irwin (Tompkins), Maya van Horn (Comtesse de Grenier), Keith Hitchcock (Mr. Mac Nabb), Francis Pierlot (Un Médecin), Tom Fadden (Otto), Grady Sutton (Employé de l'hôtel).

Par amitié pour Douglas Fairbanks jr., Lubitsch lit les dialogues de « The Fighting O'Flynn » (« Aventures en Irlande ») d'après « The O'Flynn » de Justin Huntly McCarthy, dont Fairbanks et Robert Thoeren sont les auteurs. Il fait de nombreuses remarques et corrections qui, selon Fairbanks, ont été bénéfiques pour le film.

1948 THAT LADY IN ERMINE (La Dame au Manteau d'Hermine). 89 min. **Réal.** : Ernst Lubitsch (qui signe seul au générique), Otto Preminger. **Prod.** : Ernst Lubitsch (20th Century-Fox). **Scén.** : Samson Raphaelson d'après l'opérette de Rudolf Schanzer et E. Welisch. **Phot.** : Leon Shamroy (Technicolor). **Déc.** : Lyle Wheeler, J. Russell Spencer (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Lyrics** : Leo Robin, Frederick Hollander « This is the Moment », « There's something about the Midnight », « Ooh What I'll do ». **Ass.** : Tom Dudley. **Script sup.** : Doris Brought. **Cam.** : Bud Mautino. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, Leonard Doss. **Prod. man.** : A.F. Erickson. **Chor.** : Hermes Pan. **Cos.** : René Hubert. **Interprétation** : Betty Grable (Francesca et Angelina), Douglas Fairbanks jr. (Colonel Ladislaus Karoly Teglash et Duc de Ravenna), Cesar Romero (Mario), Walter Abel (Major Horvath et Benvenuto), Reginald Gardiner (Alberto), Harry Davenport (Luigi), Virginia Campbell (Theresa), Whit Bissell (Giulio), Edmund Mac Donald (Capitaine Novak), David Bond (Gabor), Harry Cording, Belle Mitchell, Mary Bear, Jack George, John Parrish et Mayo Newhall (Six ancêtres), Lester Allen (Jester).

Lubitsch meurt dix jours avant la fin du tournage. Preminger le remplace alors et termine le film. — P. B.

P.S. Dans sa lettre à Herman G. Weinberg, Lubitsch cite un film « Als ich Tot War » dans lequel il aurait joué le rôle principal : « Comme tous les acteurs comiques, je rêvais de jouer un rôle principal « sérieux ». J'écrivis donc avec mes collaborateurs « Als ich Tot War » (« Quand j'étais mort »). Ce fut un échec complet, car le public ne voulut pas m'accepter dans un premier rôle non burlesque. »

Entretien avec Vera Chytilova

(*Suite de la page 57*)

composé à partir de choses élémentaires. Mais ces éléments primordiaux ont aussi pour fonction de représenter toutes les autres choses possibles. Logiquement, si je représente comme je l'ai fait deux êtres idiots, qui ne pensent pas, qui n'existent pas, je dois les entourer de la réalité qui leur convient, qui correspond à leur état d'esprit. La nourriture est la réalité la plus appropriée à ce qu'elles sont et à ce que je voulais faire.

Rivette Mais la sexualité (qui est quand même dans votre film, mais de façon très souterraine, très allusive) joue tout aussi bien sur le plan animal au même titre que la nourriture.

Chytilova Il y a justement une certaine gradation qui à l'intérieur de la nourriture, nous fait passer à quelque chose d'autre qui est la sexualité, même si elle reste à l'arrière-plan. La scène du repas, par exemple, me semble parler **aussi** d'autre chose.

Delahaye Oui, mais, une fois admis cela, la question ne demeure pas moins : pourquoi partir de tel registre (ici l'alimentaire) plutôt que de tel autre (la sexualité) ?

Chytilova Une fois partie sur un certain élément — la nourriture — j'ai voulu m'en tenir toujours au même, pour l'approfondir, le varier, de façon à en tirer tout ce qu'il pouvait rendre. Et je sais bien qu'il est effectivement dangereux de s'en tenir toujours au même registre, mais je sais aussi qu'à le faire, on peut se permettre davantage de choses, dans la mesure où l'on a une base bien déterminée, à l'intérieur de laquelle on peut tout essayer. Je voulais aussi obliger le **spectateur** à passer, à l'intérieur d'un certain élément, à certains autres éléments.

Delahaye La question demeure toujours : pourquoi partir, justement de cet élément-là ? Mais on peut peut-être répondre que, si vous étiez partie de la sexualité plutôt que de la nourriture, les spectateurs seraient davantage restés enfermés dans ce registre, dans la mesure où il est plus fascinant, plus envahissant — et c'est peut-être là son danger. Ils n'auraient plus vu qu'un film **sur** la sexualité, au lieu d'y voir un moyen de parler à la fois de cela et de certaines autres choses, par exemple de la destruction.

Chytilova C'est vrai en ce sens que la nourriture est dans mon film un intermédiaire, et que, peut-être, je n'aurais pas pu, en partant de la sexualité, la cantonner dans ce rôle d'intermédiaire. Mais en même temps, je dois bien me dire que, justement, il devait être possible de le faire. Seulement, ç'aurait été un tout autre film. Pour moi, au départ, j'ai eu simplement cette intuition de la liaison qu'il y a entre une certaine forme d'inconscience animale et une certaine hantise de la bouffe. Partant de là, et avec la volonté d'explorer toutes les dimensions de ce registre, les choses se sont déroulées comme je vous l'ai dit.

Rivette Donc, dans le film, la nourriture **est** la nourriture mais **est aussi**, en même temps, tout le reste. En ce sens, les deux ou trois scènes de repas avec les hommes sont bien des repas, mais ce sont aussi bien des partouzes.

Chytilova Ce film est la consommation brutale de tout et, à la fin, de soi-même. Et cela est exprimé sur la base de la nourriture, mais vaut pour toutes les consommations. Partant de là, je voulais : 1° montrer la destruction concrète d'un objet concret : le fait même de manger est aussi une destruction de nourriture ; 2° cette destruction vous donne un sentiment positif ou négatif : ça vous fait du bien ou ça vous fait du mal. Mais dans le cas des deux filles, il y a aussi que 3° tout ce qu'elles font — à travers la volupté qu'elles éprouvent à détruire — est fait de manière à se retourner contre elles. Car elles ajoutent toujours à l'acte de destruction normal quelque chose que normalement elles ne feraient jamais. Leur profond désir est de faire quelque chose d'interdit — ce qu'on ne fait pas, ce qu'on ne doit pas faire —, le fruit défendu. Et par là, elles se détruisent elles-mêmes moralement.

De plus, ce qu'elles font, elles ne le feraient pas si elles n'étaient pas conscientes du regard d'autrui. C'est un élément capital : sans cette conscience de la présence d'autrui, il n'y aurait aucun intérêt à faire ce qu'elles font.

Delahaye En somme, si les règles du bien-vivre ont mis des limites à la destruction (alimentaire ou non), leur jeu à elles sera de franchir les bornes de la destruction, pour faire plus franchement, et plus dangereusement, ce que les autres font à l'intérieur des limites. Leur plaisir débouche peut-être sur leur propre destruction, mais en même temps elles ont cette autre satisfaction de mettre en jeu le bien-vivre des autres, et par là leur existence même.

Chytilova Oui, et elles créent de toutes pièces à la fois un drame et un jeu. Cela répond bien à une expression très courante que nous avons en tchèque, et qui traduit sous forme de défi les rapports entre les êtres dans le bien-vivre et le mal-vivre : « Ça te gêne, ça ne me gêne pas ! », et cela devient un jeu prestigieux, car si on a du courage, on devra relever toujours plus avant le défi, et à la limite jusqu'à la mort.

C'est un peu dans le même esprit qu'elles éprouvent le besoin de faire quelque chose qui les détruit moralement mais qui en même temps fait du mal à autrui. Et à l'intérieur de ce principe, les choses se déroulent en deux temps : d'abord, leur action commune est dirigée contre l'extérieur, ensuite et peu à peu, leur force de destruction va les opposer l'une à l'autre et elles vont s'entre-détruire — ou s'auto-détruire, ce qui dans leur cas revient à peu près au même. Là aussi j'en reviens à ce que je vous ai dit tout à l'heure : nous avons des variations sur le toujours même thème.

Rivette Est-ce que les deux filles représentent vraiment **deux** filles, ou n'est-ce pas la même fille en deux personnes ?

Chytilova Chacun peut, bien entendu, voir la chose comme il le veut. Mais nous avons parlé tout à l'heure du besoin d'avoir un témoin. C'est cela la substance du thème, et il ne faut jamais l'oublier quand on en parle.

Rivette Je vous ai demandé cela car il ne me semble pas avoir vu d'opposition entre elles. En fait, elles sont exactement pareilles.

Chytilova Oui, on peut concevoir qu'il s'agit d'une seule personne, qui éprouve le besoin d'avoir un miroir pour s'assurer de son existence, pour en avoir la preuve. Et justement, la destruction, telle que nous l'avions prévue dans le film à l'origine (il n'y en avait que quelques scènes) était là comme un des moyens qu'elles se donnaient pour se confirmer dans leur existence. Il se trouve que ces quelques scènes ont démontré la nécessité profonde du principe qui, peu à peu, s'est étendu à tout le film.

Tout ceci vaut dans la mesure où il existe une possibilité d'expliquer la destruction comme activité créatrice. Même si le processus est purement négatif, il trahit, en un sens, un besoin positif, le besoin, très normal, de marquer son passage, de laisser des traces de son existence. Mais il est évident qu'il est infiniment plus facile de satisfaire ce besoin sous la forme d'une création négative que d'une création positive. C'est aussi plus rapide et parfois plus attrayant.

Rivette Mais est-ce volontairement que vous avez mis ces deux filles exactement sur le même plan ? Je pars du fait que beaucoup de cinéastes auraient sans doute pensé : puisque j'ai ces deux filles, je vais tâcher de les différencier. L'une aura telle chose et l'autre telle autre, l'une sera telle chose et l'autre, tout le contraire, etc. Or il semble que vous ayez totalement ignoré et même refusé cela, que vous ayez voulu que rien ne puisse véritablement les départager — mises à part les données de fait élémentaire qui faisaient que vous aviez une brune et une blonde...

Chytilova Cela vient tout simplement du fait qu'elles ne sont pas marquées psychologiquement, qu'elles n'ont pas de fortes caractéristiques individuelles. Elles n'ont que des différences secondaires, de l'ordre justement de la couleur des cheveux. Quand elles agissent, il y en a toujours une, forcément, qui fait une chose que l'autre ne fait pas, mais l'autre est tout aussi capable de la faire, et la preuve c'est qu'elle s'y

met. Ainsi, tantôt c'est l'une qui mène, tantôt l'autre. De toute façon, je pense que celui qui se laisse entraîner est exactement aussi coupable que celui qui entraîne.

Rivette En somme, vos deux filles sont interchangeables. Mais à ce moment-là, justement, pourquoi **deux** filles ?

Chytilova Parce que les choses vont par deux.

Delahaye On pourrait aussi bien dire qu'elles vont par trois. Et beaucoup de gens sont plus sensibles au trois qu'au deux.

Chytilova Alors disons que je suis sensible au fait qu'elles vont par deux : il y a le noir et le blanc, l'homme et la femme, etc., la notion de couple est très révélatrice, et peut-être que la substance de toute chose est duelle.

Delahaye C'est donc là votre mode de transcription, votre « code » et c'était aussi celui de « Quelque chose d'autre ». Vous étiez attirée par l'idée du double, du miroir...

Rivette Et par l'idée du sosie, qui, par rapport à celui dont il est le sosie, est lui et en même temps n'est pas lui. Ou, pour prendre une autre comparaison, par l'idée du jumeau qui est pareil et différent.

Chytilova Oui, et si vous me dites cela, c'est justement que le nombre deux, qui est la plus petite quantité, est celui qui permet de dire le plus de choses. Or si je veux généraliser, je peux le faire et je dois le faire à partir des moyens les plus élémentaires. C'est à partir des petites choses qu'on peut parler des plus grandes. Les plus grands problèmes ne se comprendront jamais si on ne part pas des plus simples. Donc, partir de la plus petite quantité possible répond parfaitement à ce que je veux faire.

Rivette Mais en même temps, pour moi, c'est là une interprétation parmi d'autres. S'il y a dans vos deux films les thèmes du couple (et je fais le rapprochement dans la mesure où malgré tout on ne peut pas faire autrement que de rapprocher les différents films d'une même personne), n'est-ce pas pour amener les gens, s'ils ont d'abord pensé que les deux femmes sont différentes, à découvrir qu'elles sont en fait très proches l'une de l'autre, et s'ils ont d'abord pensé qu'elles étaient semblables, à leur faire découvrir qu'elles sont différentes ? En somme, avec votre façon de montrer les choses, on est toujours obligé, dans tous les cas, de penser pour finir le contraire de ce qu'on pensait d'abord.

Chytilova Dans « Quelque chose d'autre », en effet, c'est un peu ce que j'ai voulu faire. Tout le film était sur le thème : semblables ou pas semblables ? Pareilles ou différentes ? Et à chaque fois on découvre qu'elles sont chacune quelque chose d'autre que ce qu'on avait d'abord cru.

Rivette Mais c'est également le principe des « Petites Marguerites » (quoique de façon moins évidente puisqu'au départ les oppositions entre elles ne sont pas tranchées), c'est-à-dire qu'on doit penser à un certain moment que les deux filles sont exactement pareilles, et malgré tout percevoir à un autre moment certaines différences, car elles finissent par acquérir chacune, à la fin, une certaine existence individuelle.

Chytilova Oui, et le processus peut jouer aussi dans l'autre sens. Au début on peut penser que c'est la brune qui a le rôle de guide ou de meneur, et qu'elle le gardera, mais à la fin on réalise qu'elle n'est pas le seul diable qui mène la danse : la blonde (qui a au début une couronne, signe d'innocence des anges ou des vierges), finit par prendre au moins autant d'initiative.

Delahaye Un des curieux résultats de votre parallèle entre les deux femmes de « Quelque chose d'autre » est que sa hardiesse le fait très souvent refuser par le public. On refuse même d'en accepter les données, et, à plus forte raison, leur retournement. Les gens ne peuvent s'empêcher dès le départ de considérer la sportive comme une femme supérieure et la femme mariée comme un personnage falot, du simple fait que, pour eux, la vie publique et le prestige de la première vont forcément de pair avec la réussite et le bonheur, tandis que la femme mariée, dépourvue de ce prestige extérieur, ne peut représenter que l'échec et l'ennui. Elle représente aussi pour eux la condition éternelle de la femme esclave de son ménage, par opposition à la première, femme moderne et indépendante. Une fois cette hiérarchie admise (qu'ils approuvent ou qu'ils désapprouvent, mais que tous établissent), ils n'en sortent pas et ne sont même pas en état de percevoir tout ce que vous montrez sur la solitude, la tristesse, la fatigue et le désenchantement de la sportive, ainsi que sur les joies que peut trouver la femme mariée, bref, sur la façon dont toutes deux trouvent tant bien que mal un certain équilibre entre la lutte et la résignation. A ce titre votre film constitue un véritable test sur les différentes façons de réagir des gens.

Chytilova Oui, je l'ai remarqué aussi : on refuse absolument de faire la comparaison entre ces deux femmes car il faudrait au départ les mettre sur le même pied, ce qu'on se refuse à faire. On veut bien à la rigueur comparer les deux **sens** du film, mais absolument pas les deux **vies...** Ce qui est curieux, c'est la façon dont les choses se sont passées pour la première femme, la sportive. C'était une véritable gymnaste, et une championne, et c'est pourquoi elle a fini par gagner (elle faisait partie de l'équipe nationale au Championnat du Monde) pendant le cours même du film. Or cela, je ne l'avais pas du tout prévu. Et même, les choses auraient été beaucoup plus faciles pour moi si elle avait perdu : j'aurais tout de suite eu le sens de mon épisode, basé sur l'échec et la fin.

En même temps je n'étais pas mécontente de ce qui s'était passé car j'avais de toute façon ma fin, et cette fin prendrait d'autant plus de force que j'avais laissé vivre mon personnage, avec ses forces et ses faiblesses, ses chances et ses malchances, avec sa propre bataille à perdre ou à gagner.

Car malgré sa victoire, le sens du film subsistait (après avoir fait un détour qui ne pouvait que le renforcer). Echec ou succès, la question restait toujours : que va-t-il y avoir après ? Pour quel résultat tant d'efforts et de sacrifices ont-il été entrepris ? Car on ne peut jamais gagner tout le temps, et une fois qu'on a fini de gagner... c'est la fin. J'ai donc vu au cours de mon film les deux vies se créer leur contrepoint, et j'ai vu à la fin que, quels que soient les événements qui marquent ces vies, le résultat était analogue.

Mais le spectateur ne peut pas s'imaginer que la vie publique de la sportive est finie, que **même cela** a une fin, et qu'après on se retrouve sans rien. Et pas un spectateur n'a réalisé qu'il ne pourrait pas supporter 24 heures, tout ce que doit supporter ma championne avant, pendant et après son succès. Mais pouvais-je et devais-je intervenir dans le film pour rendre plus évidente cette vue des choses ? Et est-ce que ça aurait vraiment changé quelque chose au film et aux réactions des gens ? Je devais laisser ces deux femmes être elles-mêmes.

La femme mariée elle aussi est elle-même, dans son incapacité à se trouver vraiment. Et elle vit quelque chose qui est tout aussi insupportable que de s'être trouvée (comme la sportive) quelque chose qui va forcément et rapidement finir, quelque chose dont en plus on se demande constamment si ça correspond bien à ce qu'on pouvait ou voulait trouver, si ça ne vous limite pas, si ça vaut bien tout ce qu'on a dû supporter et tout ce dont on a dû se priver. **Toutes deux** sont **elles-mêmes** dans la façon d'aborder ce même problème : quoi et comment choisir ?

Delahaye Allez-vous beaucoup au cinéma ? Pouvez-vous nous citer quelques films que vous aimez ?

Chytilova Cela m'arrive de plus en plus rarement de voir des films qui me plaisent totalement. J'ai vu récemment à New York quelques films de l' « Underground » et il y en a un que j'aime beaucoup, un film d'Ed Emschwiller : « Relativity », qui est pour moi la preuve qu'on peut vraiment parler librement et directement.

Je viens aussi de voir pour la deuxième fois un film magnifique qui est « Persona », de Bergman. Je suis très sensible à la force de Bergman, et tout ce qu'il fait me touche beaucoup. C'est pour moi quelqu'un d'une qualité absolue, et quels que soient les moyens qu'il emploie, ses créations sont toujours les plus extraordinaires. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye et Jacques Rivette.)

(1) Il s'agit du film de Don Levy, « Herostratus ».

14 films français

Astérix le Gaulois. Film d'animation en couleur de Goscinny et Uderzo. — Au plan de l'animation, mérite un zéro pointé. Réalisé anonymement et en quatrième vitesse par l'atelier belge « Belvision », cet Astérix le Wallon a les mêmes défauts que la série télévisée des Schtroumphs, issue des mêmes mercenaires. Couleurs insipides, dessin banal, animation ultra-économique (12 images-seconde, mouvements stéréotypés, répétés quasiment en boucle). Au plan du « sujet » il faut admettre, même si on les déteste, que les titres de gloire d'Astérix — anachronismes, calembours de collégiens — ont été gommés par l'adaptation. Il ne reste donc rien. Rappelons à cette nullité, qui se flatte d'être le « premier dessin animé français de long métrage », l'existence d'ancêtres supérieurs, comme le « Jeannot l'intrépide » de Jean Image, et surtout le somptueux technicolor de Prévert-Grimault, « La Bergère et le ramoneur », dont n'importe quel plan surclasse la totalité de cet Astérix. — M. M.

Benjamin. Film en couleur de Michel Deville, avec Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Pierre Clementi, Michèle Morgan, Francine Bergé. — Drame petit-bourgeois transposé au XVIIIe siècle pour s'enjoliver de la couleur, des costumes et de la musique (dont le choix suffirait à trahir une inculture consternante) du siècle en question, tellement moins vilain à montrer que celui-ci. Donne la mesure d'une nouvelle forme de la « qualité française » en conservant tous les ingrédients des anciennes : élégant, délicat, correctement photographié, parfois (Deneuve) bien joué... et là-dessus d'une complaisance persistante dans la pornographie et le voyeurisme, ainsi que dans les stéréotypes du marivaudage confondu avec Marivaux. En définitive, tout comme le « malsain » « Chevalier de Maupin » donnait la mesure de l'enthousiasme du cinéma italien, ce film aimant la vie, normal, sain, etc., donne celle de l'obscénité et de la mesquinerie du français. Propositions : imaginer le film en intervertissant Piccoli et Clémenti ; imaginer Jerry Lewis tenant ces deux rôles simultanément ; aller revoir « Un pitre au pensionnat ». — B. E.

La Blonde de Pékin. Film en scope et couleur de Nicolas Gessner, avec Mireille Darc, Claudio Brook, Edward G. Robinson, Françoise Brion, Georgia Moll. — Nul comme tous les James Hadley Chase. Bel exemple de dégradation d'un film en cours de tournage. Le début, fait à Paris, se tient à peu près. Puis l'action se transporte en Suisse, à Lugano, et l'on sent que l'histoire commence à s'effriter, tandis que le travail de Gessner se relâche. Enfin, apothéose, le dernier round se déroule à Hong-Kong. Là, le scénario ne cherche plus à se justifier, tout devient bordélique, et il est visible que les quinze jours de prises de vues extrême-orientales auraient pu se résumer en une journée à Boulogne-Billancourt, avec stock-shots. — M. M.

Comment les séduire. Film de Jean-Claude Roy, avec Jacques Bernard, Sylvie Coste, Patrice Greber, Viviane Vignon, Geneviève Saint-Laurent. — C'est un film admirablement construit en trois parties inégales. D'abord quelques piètres leçons de séduction; illustrant plutôt ce qu'il ne faut pas faire en la matière, dans un didactisme sans conviction qui ferait rougir Don Juan et même Sganarelle ou Leporello. Ensuite le film raconte comment les séducteurs sont punis par la Société Protectrice de la Femme, dont les bataillons de choc draguent en voiture et conduisent leurs victimes dans un centre de « rééducation ». Enfin, morale de l'Histoire : Gai, Gai, Marions-nous ! On se demande alors à qui s'adresse le film ? — P.L.M.

Diaboliquement Vôtre. Film en couleur de Julien Duvivier, avec Alain Delon, Senta Berger, Sergio Fantoni, Claude Piéplu. — Victime d'un accident de voiture, un homme, au sortir du coma, ne reconnaît rien autour de lui : femme, domestiques, amis, décors. Tout, bien sûr (la lourde insistance de la mise en scène ne laissant nul champ au doute ou à l'imagination) a été monté pour le perdre. Rien n'est plus difficile au cinéma que de faire partager au spectateur l'angoisse de la non-reconnaissance qu'éprouve un personnage, de lui rendre inquiétants, méconnaissables des êtres dont il n'a aucune raison de suspecter qu'ils sont autres ou nouveaux. Quelques maîtres de l'angoisse s'y hasardèrent avec bonheur (A.H. bien sûr). Toute comparaison s'avère dès lors superflue avec le film de Duvivier, constamment plat ou rehaussé de pesantes signalisations « inquiétantes ». L'extrême maladresse du scénario laisse penser la fin « entrouverte » complètement involontaire. — J. N.

L'Homme à la Buick. Film en couleur de Gilles Grangier, avec Fernandel, Danielle Darrieux, Jean-Pierre Marielle, Bernard Dhéran, Georges Descrières. — Nième apologie du gangster pantouflard, cossu, embourgeoisé : l'apparente respectabilité de l'ex-schpountz lui permet, comme en se jouant, de franchir la frontière suisse avec la bénédiction des douaniers (corses), sa Buick pleine d'enfants (alibi) et de diamants (source de ses revenus). Les fidèles de Grangier noteront la poursuite, chez lui, d'un thème déjà fortement esquissé dans la scène du vernissage de « Train d'enfer » : la fustigation vigoureuse du mauvais goût et du pédantisme contemporain par rapport à la chose picturale. Ici, Fernandel, fort satisfait, accroche une croûte au mur de son manoir, pour être aussitôt vertement tancé par Darrieux. La traditionnelle lutte des sexes est donc doublée d'un affrontement culture-analphabétisme riche de prolongements. Générique de qui ? De Jean Fouchet. — J.-A. F.

Loin du Viet-nam. Film en couleur de Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Claude Lelouch, Joris Ivens, William Klein. (Voir critique dans un prochain numéro). — Le premier mérite de cette œuvre collective est d'affirmer, d'exacerber même l'individualité de chacun de ses artisans. Le Viet-nam par là est plus qu'un prétexte (fût-ce à un acte de charité): il est le lieu — idéal — où chacun s'identifie le plus à lui-même. Resnais à Resnais et Godard à Godard, bien sûr, qui tous deux font leur autoportrait par le travers de ce travail de commande — retrouvant en cela l'idée fort ancienne qu'il n'est pas de détour qui ne ramène à soi plus sûrement que le plus grand détour, pas de miroir plus complaisamment fidèle que le plus lointain et dont le reflet passe par la plus grande altérité. Ainsi œuvraient, pense-t-on, les anonymes de l'Art, qui se peignant en Dieu des Cathédrales, qui en apôtre ou en ange. Nos Cathédrales sont le Tiers-Monde ou le Viet-nam, que précisément le polyptique de « Loin du Viet-nam » vient orner comme le plus humble et immodeste tout à la fois des ex-voto. Et non seulement ce film est **engagé** (au sens le plus confus du terme) parce que Viet-nam = Resnais et = Godard, mais aussi en ce qu'il impose la certitude qu'entre ceux qui se battent pour leur vie et ceux qui se battent pour leur art, il y a **encore** un fossé, que ne comblera surtout pas le fait que ceux-ci fassent de ceux-là le sujet ou le prétexte de leur œuvre. Comment s'étonner qu'il soit ici question de la vie et de la mort, de la poésie et du cinéma, et non pas tant de l'agression américaine (sauf, bien entendu, dans les plans naïfs filmés par le bon Lelouch), comment s'étonner que, jusque dans les scènes de « reportage » de William Klein, ce soit « Polly Maggoo » et sa faune qui s'approprient l'écran, puisque

— on commence de le comprendre et ce n'est pas la *moindre* leçon du film — il n'est pas possible à un cinéaste de parler du monde autrement qu'en le faisant **sien**. — J.-L. C.

Playtime. Film en couleur de Jacques Tati, avec Jacques Tati, Barbara Dennek, Georges Montand, Michel Francini, Georges Faye. — Chef-d'œuvre absolu, d'une confondante et vertigineuse beauté, auquel sera consacré grande part du prochain numéro des « Cahiers ». Abstraction, musicalité, structure, onirisme ou folie, les termes les plus galvaudés du lexique critique se doivent de rendre ici quelques comptes au pur **génie** de Tati, qui renvoie aux vagissements anachroniques bien des œuvres que nous pouvions, hier encore, tenir pour « modernes ». Jamais peut-être film ne fit autant confiance à l'intelligence et à **l'activité** du spectateur : le défi était trop grand pour trouver réponse à sa mesure. D'ores et déjà, il s'agit d'un chef-d'œuvre mutilé. — J.-A. F.

Les Risques du Métier. Film en couleur de André Cayatte, avec Jacques Brel, Emmanuele Riva, René Dary, Nadine Alari, Chantal Martin. — Qu'est-ce qui distingue l'événement du fait divers ? Le fait que le premier soit simplement vécu et qu'il ait lieu pour les seuls intéressés, tandis que le second est l'équivalent du premier, mais rapporté, décrit, interprété, ordonné, récité, mis en ordre et déjà presque en scène. D'où l'impression dangereuse (et la tentation illusoire de les « filmer ») pour les metteurs en scène que le fait divers fournit un bon sujet et un scénario déjà presque écrit. Le risque, pour ceux dont la confiance est trop grande et aveugle en la « force » d'un sujet (que cautionne son incontestable côté « vécu ») résidant en la redondance : que le film, en son cheminement et sa conclusion, n'en dise pas plus (et souvent moins et moins bien) que reportages, journaux, commérages. Deux façons d'échapper au danger : à partir d'un fait divers banal, prosaïque, élémentairement motivé (une femme tue dans un restaurant son mari qui la trompait), constituer un objet plus mystérieux que « nature », brièvement étrange, laconiquement poétique (« La Peau douce ») ; à partir d'un événement lui-même étonnant, excessif, poétique (des marins japonais, ne croyant pas à la fin de la guerre, persistent à rester sept ans dans une île en état d'alerte), égaler la poésie du sujet par la démesure de la mise en scène (« Fièvre sur Anatahan »). Cayatte, artisan lucide et sympathique, fait trop confiance à son sujet dans « Les Risques du métier » : de cette histoire d'instituteur que ses élèves accusèrent d'avoir voulu les séduire, il ne nous dit rien que « France-Soir » ou « Cinq colonnes à la une » ne nous apprissent déjà (et bien d'autres avant) : à savoir que l'enfance est menteuse, portée à échafauder les plus incroyables contes. Le film en dit même moins que la vie, qui substitue à son ambiguïté d'assez pauvres motivations psychologiques (telle fille amoureuse de son professeur, etc.). Reste un film qu'on voit sans ennui, au premier plan joli (une Mouchette y est suivie en un interminable travelling skolimowskien), rondement mené, adroitement joué (Brel surtout dont Cayatte a habilement gommé le pathos), assez fort même en deux moments : celui du jeune ouvrier, Cayatte pointant là assez juste sur certain racisme français ; celui de l'interrogatoire des Lolitas manquées par deux jeunes flics, exemplaire de la brutalité bonhomme et louche, du chantage graveleux et des sous-entendus grossiers qui caractérisent notre police (et plus particulièrement ses membres âgés de moins de trente ans). — J. N.

Tante Zita. Film en couleur de Robert Enrico, avec Joanna Shimkus, José-Maria Flotats, Katina Paxinou, Bernard Freysson, Suzanne Flon, Paul Crauchet. Après « Les Grandes Gueules », dosage d'autant plus odieux qu'il était réussi, « Les Aventuriers », plus supportable car presque inopérant, voici « Tante Zita » où (si l'on excepte les alibis pour demi-habiles tels que Guerre d'Espagne ou Tiers monde maoïste) nous n'avons plus affaire qu'à un portrait de femme, un épanchement poétique sur le thème du difficile passage de l'adolescence à la maturité, à une histoire d'amour, bref, à un film d'une extrême naïveté, quasi albicocien esthétiquement parlant sans qu'Enrico connaisse pour autant la « réussite » (!) de ce prestigieux devancier. Lorsque l'on voit Freysson courir après son bélier effarouché, l'innénarrable J.-M. Flottats jouer de la contrebasse sur l'autoroute ou Enrico « poétiser » l'amour grâce au ralenti, le fou-rire désarme complètement la colère suscitée par les quelques aspects roublards de ce spectacle enfantin. — J.B.

Le Théâtre de M. et Mme Kabal. Film d'animation en couleur de Walerian Borowczyk. Voir compte rendu de Berlin 67 (Delahaye) dans notre nº 195, p. 74 et critique dans un prochain numéro. — Jusqu'ici, rêves et cauchemars au cinéma étaient d'ordre fantastique : « Kabal » est le premier cauchemar réaliste, c'est-à-dire insupportable. Tout y concourt à provoquer une assez rare impression de souffrance : du graphisme à la bande-son, des personnages à la dynamique et la durée. Comme les cauchemars encore, en frappe la cohérence terrifiante : close et glaçante, obscure et douloureuse, l'œuvre majeure de Borowycz met en jeu, comme eux, de tels mécanismes de défense et de censure qu'il devient aussi difficile de l'analyser que de s'analyser soi-même. — J.-L. C.

20 000 Ans à la Française. Film en scope et couleur de Jacques Forgeot. — Un mystère demeurera pour l'éternité : les « dix ans » (sic) nécessaires à la réalisation de ce film, qui donne l'impression d'avoir été bâclé en trois semaines. Des grottes de Lascaux au pont de Tancarville, ce n'est qu'une succession de photographies d'œuvres d'art ou de paysages, dégradés de temps en temps par l'apparition de quelques graffiti dessinés en mouvements sommaires. Aucun ordre, aucune idée directrice, et un commentaire d'une sottise, d'une vulgarité à faire pâlir certaine télévision. — M. M.

Le Viol. Film en couleur de Jacques Doniol-Valcroze, avec Bibi Andersson, Bruno Cremer, Frederic de Pasquale. (Voir critique dans un prochain *numéro*.) — Le meilleur film de Doniol-Valcroze, en même temps que le meilleur de son ami Robbe-Grillet (ni l'un ni l'autre, je pense, ne seront d'accord sur ce dernier point). Ce qui était pesant dans « L'Immortelle », et pédant, devient ici léger et clair ; et c'est un compliment sincère que celui-ci : transmuer les laborieuses tractations temps-espace et réel-imaginaire en spectacle et mouvement, air et ombre, c'est bien affaire de talent. Il faut donc croire que la critique préfère à l'élégant l'empesé, au vif le poussiéreux... — J.-L. C.

Week-End. Film en couleur de Jean-Luc Godard, avec Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon, Jean-Pierre Léaud. (Voir critique dans un prochain numéro.) — « Il faut dépasser l'horreur de la bourgeoisie par plus d'horreur encore » entend-on dire dans ce film pendant qu'on éventre un mourant pour le manger. Il faudrait donc, pour dépasser la beauté sauvage de ce poème sanglant et joyeux, dont le rouge vermillon fait juger tout sang véritable comme sang de navet, plus de beauté encore. C'est dire qu'en promettant, pour leur prochain numéro, une critique de ce film, les « Cahiers » s'avouent d'ores et déjà indignes de leur projet. — J. A.

13 films américains

Barefoot in the Park (Pieds nus dans le parc). Film en couleur de Gene Saks, avec Robert Redford, Jane Fonda, Charles Boyer, Mildred Natwick. Pour Charles Boyer de plus en plus coquin, et parfois Jane Fonda, on passera sur les lourdeurs et lenteurs de la pièce illustrée par Gene Saks. Ici se confirme le principe selon lequel les départs de telles intrigues — où l'on est confronté à des personnages inconnus et déroutants — sont hélas toujours plus riches que leurs achèvements. J.-L. C.

The Caper of the Golden Bulls (Gros Coup à Pampelune). Film en couleur de Russell Rouse avec Stephen Boyd, Yvette Mimieux, Vito Scottl, Jay Novello, Giovanna Ralli. — Egaré en Espagne franquiste, ployant sous les dollars leviniens, Russell Rouse réussit malgré son savoir-faire à atteindre la médiocrité des confrères italiens avec ce hold-up où un sinistre humour « local » rivalise avec l'invraisemblance du scénario. Nous ne le pardonnions pas à Dassin (« Topkapi »), nous ferons de même envers Rouse. Regrettons que le film ne soit pas sorti en v.o. car il parait que celle-ci fait mention de l'appartenance des gangsters à l'O.A.S., détail supprimé dans la version française. — P. B.

Cosa Nostra, an Arch Enemy of the F.B.I. (L'Ennemi nº 1 du F.B.I.). Film en couleur de Don Medford, avec Walter Pidgeon, Efrem Zimbalist jr., Celeste Holm, Telly Savalas, Susan Strasberg. — Appelle la même remarque que « Cool Hand Luke ». Il s'agit de deux épisodes regroupés de la série « The F.B.I. », produite par la Warner. Cette fois-ci c'est la Mafia qu'affrontent les agents de Hoover. La réalisation se trainerait péniblement, n'était une brillante seconde équipe. — P. B.

Casino Royale (James Bond 007 Casino Royale). Film en scope et couleur de John Huston, Joe Mc Grath, Robert Parrish, Kenneth Hughes, Val Guest, avec Peter Sellers, Ursula Andress, Orson Welles, Deborah Kerr, William Holden. — Tentative concertée d'auto-destruction de la parodie. D'où une référence qui s'affirme bientôt plus forte que celle des précédents Bond : « Helzapoppin ». Reste, comme chacun sait, qu' « Helzapoppin » est un film sinistre, et que le caractère hétéroclite des metteurs en scène ici utilisés (d'Huston à Val Guest) favorise moins les ruptures de style recherchées qu'une confusion intrinsèque où l'on se lasse rapidement de trier le moins mauvais du mauvais. Le moins mauvais, pourtant : rencontre Sellers-Andress, et épisode caligaresque, où le décor réussit à s'imposer contre l'inanité de l'entreprise. Le reste est navrant. — J.-A. F.

Counterpoint (La Symphonie des héros). Film en couleur de Ralph Nelson, avec Charlton Heston, Maximilian Schell, Kathryn Hays, Leslie Nielsen, Anton Diffring. — Entre Heston, plus star que jamais, et Maximilian Schell qui semble toujours égaré dans une histoire qui ne le concerne pas, Nelson étrangement finit par intéresser toujours. Pas un instant le rythme ne faiblit et cet affrontement entre deux hommes, très cher aux scénaristes hollywoodiens, a plus d'une qualité et en tout cas une certaine **vérité.** Décidément Nelson n'a pas fini de nous surprendre. — P. B.

The Dirty Dozen (Douze Salopards). Film en scope et couleur de Robert Aldrich, avec Lee Marvin, Ernest Borgnine, Charles Bronson, George Kennedy, Robert Ryan. — Pour l'Américain, la guerre, du fait qu'elle le concerne aujourd'hui directement, devient chose sale, meurtrière. Les films sergents-recruteurs U.S. se devaient donc d'adapter leurs moyens à cette situation nouvelle. Ce qu'ils ont fait. Ces 12 salopards (13, avec leur colonel) sont bien loin de la bravoure claironnante des films de propagande d'il y a une vingtaine d'années. Au départ, chaque élément de ce commando de choc parachuté sur la France en juin 44 est soit un débile mental, soit un paranoïaque, soit un fou sadique. Tares que, bien sûr, l'armée, l'entrainement militaire, la fougue dans la bataille guérissent rapidement. A signaler, à déplorer, la facture de ce film réalisé avec une maitrise et une efficacité confondantes. — S. R.

Doctor Dolittle (L'Extravagant docteur Dolittle). Film en scope et couleur de Richard Fleischer, avec Rex Harrison, Samantha Eggar, Anthony Newley, Richard Attenborough. — C'est à une énorme machine de guerre qu'est confié le soin d'apprivoiser quelques moments de « poésie », et de rendre compte, une fois de plus, du « regard » de l'enfance, fort oublié il va sans dire par scénaristes, techniciens et acteurs. Mais la laideur et la lourdeur agressives du résultat servent du moins de révélateur quant au goût morbide manifesté par les anglo-saxons à l'égard des animaux. Toutes les lois de la frustration et de la compensation sont ici définies, tandis que bâillent les enfants, et que les adultes sont vaguement gênés par un tel étalage tératologique. Un cauchemar. — J.-A. F.

Easy Come, Easy Go (Trois Gars, deux filles et un trésor). Film en couleur de John Rich, avec Elvis Presley, Dodie Marshall, Pat Harrington, Skip Ward, Sandy Kenyon. — L'association John Rich - Elvis Presley avait donné lieu, il y a quelques années à un film sensible, « Roustabout », sorte de fable nostalgique sur une certaine Amérique disparaissant. En se retrouvant, les deux compères n'aboutissent qu'à une laborieuse variation sur le thème de la chasse au trésor. Seul élément à noter : les filles sont moins laides que dans les autres films de Presley pour la Paramount. — P. B.

Fathom (Une nana nommée Fathom). Film en scope et couleur de Leslie H. Martinson, avec Raquel Welch, Tony Franciosa, Richard Briers, Clive Tevill, Ronald Fraser. — Strictement réservé à ceux que n'auraient pas encore lassés les sous Bond-Blaise et les charmes éteints de Raquel Welch. Habitué à tourner n'importe quoi, Martinson ne s'en sort paradoxalement pas mal. Mention spéciale à la Fox pour sa politique culturelle dans le choix des titres français. — P. B.

The Naked Runner (Chantage au meurtre). Film en scope et couleur de Sidney J. Furie avec Frank Sinatra, Peter Vaughan, Nadia Gray, Inger Stratton. Un agent communiste s'apprête à rejoindre l'Est avec d'importants documents. Du côté volé, on fait appel à un ex-tueur. Pour s'assurer meilleure prise sur lui, on kidnappe son fils. Mais notre Organisation veut fignoler les choses : amener l'élu, en l'occurrence Sinatra, à une rage meurtrière extrême. Divers fignolages, d'incroyables détours et de tortueux raisonnements sont mis en jeu, pour le conduire à l'exaspération : attentes, tracasseries, arrestations, entôlage suivi d'accusation de viol, enfin, annonce de l'exécution du fils. Devant cette somme d'événements d'abord obscurs, on songe un peu à ces pures successions d'actes dont Noël Burch parle ici à propos de la bande TV « Mission : Impossible ». Malheureusement, la gratuité fascinante et anti-intériorisante de la série TV est chez Furie amoindrie par de constants recours aux motivatons psychologiques. Une complexité gratuite, dès qu'on tente de la justifier, sombre dans l'artifice et le toc. Sans compter que les trésors d'ingéniosité mis en jeu par nos théoriciens insoucieux des théories de Diderot sur le comédien, manquent se voir anéantis en dernière minute, puisque Sinatra, trop furieux, rate une première fois sa victime. Côté Furie, tout se poursuit dans la continuation d' « Ipcress » : intimisme policier, plongée sur des chapeaux-melons, contre-plongées sur des tasses de café, raccords dans l'axe sur des parapluies. En quelque sorte, un parti pris des choses. — J.N.

The Pawnbroker (Le Prêteur sur gages). Film de Sidney Lumet, avec Rod Steiger, Brock Peters, James Sanchez, Geraldine Fitzgerald. (Voir compte rendu de Berlin 64 (Delahaye), nº 158, p. 36.) — Distique illustrant les deux thèmes fondamentaux de

l'antisémitisme : un usurier juif de Harlem reste sourd à la détresse de ses clients, mais c'est parce que sa femme et ses enfants furent exterminés dans un camp de concentration. Lui-même est victime d'un noir, tenancier de bordel. La froideur de Rod Steiger et les « flashes » du passé impressionnent d'abord. Mais très vite on abandonne l'influence de Bresson-Resnais pour celle de Jannings-De Sica, baveux et larmoyant, grotesque. Demeure une prouesse de Boris Kaufman : le tournage de nombreuses scènes dans les rues de New York. Je pense en particulier à la séquence où Steiger, sur le banc public d'une petite place, refuse les sandwiches et la compassion de la femme-solitaire-qui-s'occupe-des-jeunes. Il y a là une complexité de jeu, une variété d'angles, qui, combinées à la prise de son direct, laissent pantois. — M. M.

La Rencontre. Film de montage de Robert Youngson, avec Laurel et Hardy, Jean Harlow, Charlie Chase, Jimmy Finlayson. — Mise à part une pièce hautement archéologique, justifiant le titre (la rencontre s'effectue au sein d'une préhistoire parodique, proche des « Trois âges »), cette nouvelle anthologie de Youngson est composée exclusivement d'un choix de la série des Hal Roach de 1927-29 : qu'on ne s'attende point à trouver ici les chefs-d'œuvre répertoriés, mais plutôt certains jalons indispensables à toute connaissance sérieuse de Stan et Ollie. Il s'agit là pour eux, comme pour beaucoup, d'une époque transitoire, juste avant que le parlant ne les oriente vers une nouvelle carrière (encore trop souvent méconnue). Les points de repère demeurent pourtant : difficulté du couple (et scatologies dérivées), grimace pleurnicharde de Laurel, flaque sans fond d'Hardy, gags proliférants, sévices subis passivement, etc. Quelques très grands moments (la poursuite de la cerise récalcitrante, la bataille de boue). Restent les mêmes tares, décidément inhérentes à ces anthologies : absurdité du bruitage (détruisant parfois l'image), vulgarité chansonnière du commentaire (tout au moins français). — J.-A. F.

The King's Pirate (Le Pirate du Roi). Film en couleur de Don Weis, avec Jill St. John, Doug Mc Clure, Guy Stockwell, Richard Deacon. — Remake très fidèle de « Against all Flags » de George Sherman. Notre ami Don Weis, nous l'avions connu meilleur, soit à la Metro des années cinquante, soit nous contant « Les Aventures de Hadji ». Triste destinée de l'Universal réduite à se « remaker » à longueur d'année au lieu de chercher des scripts originaux... — P. B.

4 films italiens

A 007 Dossier Goldseven (Danger à Tanger). Film en scope et couleur de Albert B. Leonard, avec Tony Russell, Wilbert Bradley, Peter White. — Le principe de l'intitulé allitératif continue à sévir sur le marché du film d'espionnage. Ces aguichantes homophonies perdent beaucoup de leurs prestiges magiques une fois dévoilé un contenu aussi pauvre que la rime du titre est riche. — R. C.

Mister X (Mister X). Film de Regi Donald Murray, avec Norman Clark, Gaia Germani, Armando Calvo. — Angoissant dans l'absence de suspense réel au sens où le définit Douchet ; désespérant sur le sort actuel d'un genre cinématographique aussi digne de respect que le film policier. La bande-son est particulièrement bâclée : aucun pied, rien. Existé. — P.-L. M.

Les Sept Ecossais explosent. Film en scope et couleur de Frank Grafield (Franco Giraldi), avec David Bailey, Cole Kitosh, Agatha Flory, George Rigaud. — Le dépaysement que Russell Rouse avait réussi dans « Caravane vers le Soleil » en introduisant des Basques dans le cadre westernien échoue ici pitoyablement, faute d'humour et surtout de talent. Tout au plus peut-on remarquer que lesdits Ecossais recommandent particulièrement de ménager les munitions (...) et que l'ensemble des acteurs et des actrices est affligeant. — P.B.

Trente Fusils pour un tueur. Film en scope et couleur de Frank G. Carroll (Gianfranco Baldanello), avec Carl Mohner, Topsy Collins, John Heston, Anthony Garuf. — Dans « Rio Grande » deux des très grands thèmes fordiens : la famille et la cavalerie américaine, sont confrontés au niveau d'un scénario très habile que la présence de John Wayne et O'Hara sert merveilleusement. La délectation de la mise en scène et un montage de séquences sublime en font un film qui ne ressemble pas du tout à « Trente fusils pour un tueur ». — P.-L. M.

3 films allemands

Les Dieux Sauvages. Film en couleur de Franco Montemurro, avec Ricky Shayne, Elga Andersen. — Donne raison à tous ceux qui, croisés par un étudiant qui leur demande, désireux de placer quelque feuille, s'ils n'ont rien contre la jeunesse, répondent « Si ». Ni sauvage ni divin, plat. — R. C.

Monsieur Dynamite. Film en couleur de F.J. Gottlieb, avec Lex Barker, Maria Perschy, Amedeo Nazari. — Un hurluberlu veut faire chanter les Etats-Unis en leur « empruntant une bombe de 4,8 mégatonnes. Monsieur Dynamite, agent de la C.I.A. entre en action et les choses reprennent leur cours normal : on ne fait pas chanter les Etats-Unis. Truffé de bagarres mal réglées et de Caraïbes mal photographiées, ce « Monsieur Dynamite » est dénué de tout ce qu'on devrait y trouver, énergie comprise. — R. C.

Wilder Reiter (Le Cavalier sauvage). Film de Franz-Josef Spieker, avec Herbert Fux, Chantal Cachin, Bernd Herzprung, Rainer Basedow. — Consternante plaisanterie d'étudiant germanique se voulant rien moins qu'une satire des milieux du disque et même de l'Allemagne : ce cavalier qui hennit, voyons en lui l'emblème de l'impuissance et de la grossièreté d'un jeune cinéma aux abois, qui se vend avant que de se faire. — J.-L. C.

2 films anglais

The Family Way (Chaque chose en son temps). Film en couleur de Roy Boulting, avec Hayley Mills, John Mills, Hywel Bennett, Marjorie Rhodes. — Pièce de théâtre soulevant le grave problème de l'impuissance sexuelle chez un jeune ouvrier yé-yé, avec de curieuses révélations sur l'homosexualité de son père, apparemment fort viril et bourru, mais dont l'épouse n'a pas oublié certain voyage de noces à trois... Du Tennessee Williams, donc, en plus rose, plus ambigu et plus bête. Reste la minutie académique, mais précieuse, avec laquelle est décrit le milieu. Traitant d'une société en voie de disparition, ce document intéresse a priori les ethnologues structuralistes. M.M.

Torture Garden (Le Jardin des tortures). Film en couleur de Freddie Francis, avec Jack Palance, Burgess Meredith, Beverly Adams, Peter Cushing. — Mi-sérieux et mi-canular, cet étrange film fantastique doit tout à son scénariste Robert Bloch. Nous sommes loin de « Psycho », mais enfin on entend ici jouer, chose devenue rare, le bienheureux déclic de l'imagination. Si l'on excepte deux franches plaisanteries (l'histoire du piano misogyne qui tue la fiancée du pianiste, et le sketch des vieux acteurs hollywoodiens transformés en robots d'acier incapables de faire l'amour — le vrai gag eût consisté à donner le rôle principal à une vieille gloire du cinéma), les deux autres récits méritaient mieux qu'un Freddie Francis pour les illustrer. L'histoire du chat diabolique trouvé dans un cercueil est digne d'Edgar Poe, et c'est justement à celui-ci que le dernier épisode rend hommage. Un Poe ressuscité y écrit, en 1966, des inédits alléchants : « Dans l'antre du Dragon », et la suite des « Aventures d'Arthur Gordon Pym » ! Malheureusement, le cabotinage de Jack Palance et le grand-guignol de la mise en scène ridiculisent cette idée magnifique. — M. M.

1 film belge

Le Départ. Film de Jerzy Skolimowski, avec Jean-Pierre Léaud, Catherine Duport, Paul Roland, Jacqueline Bir, Leon Dony, Georges Aubrey. Voir compte rendu de Cannes 67 (Moullet) dans notre n° 191, p. 53, « Moins par moins égale plus » (Daney) et entretien avec Jerzy Skolimowski dans notre n° 192, p. 32. — Produit d'une réaction chimique de type classique : des deux principaux composants mis initialement en présence (« Léaud » et « Skolimowski ») ne subsistent que quelques résidus, le reste s'étant intégralement transformé en une substance nouvelle : formation accompagnée, comme toute réaction violente, d'un considérable dégagement d'énergie. C'est que, comme nombre de réactions, celle-ci a eu l'effet curieux d'éliminer des deux substances rapprochées ce qui leur était le plus manifestement commun auparavant (et qu'on pourrait grosso modo regrouper sous le terme de « romantisme »). Conséquences : 1) ce film « en roue libre » par rapport à « Bariera » et « Walkover », est le premier où Skolimowski nous montre un héros auquel on ne puisse pas l'assimiler ; 2) alors que Léaud y « fonctionne » pour ainsi dire comme une mécanique « folle », son jeu en restera marqué (cf. « La Chinoise » et « Week-end ») — et bien plus profondément qu'au simple niveau gestuel — par une certaine brusquerie virile jusqu'alors inhabituelle chez lui. — J. A.

1 film brésilien

Ganga Zumba (Ganga Zumba). Film de Carlos Diegues, avec Antonio Sampalo, Luiza Maranha, Eliezr Gomez, Lea Garcia. Voir compte rendu de Porretta-Terme (Bontemps), n° 159, p. 40 et table ronde brésilienne, n° 176, p. 47. — « Un film de Cinema Nôvo est polémique avant, pendant et après sa projection, et la donnée concrète de son existence est un choc dans le paradis de l'inertie », écrivait Glauber Rocha. Or, ce qui d'abord étonne dans « Ganga Zumba », c'est l'absence d'engagement véritable : l'histoire (une révolte d'esclaves dans une plantation au XVII[e] siècle) et l'Histoire (évidentes résonances actuelles de ce sujet) fournissant la caution suffisante de sa bonne conscience anticolonialiste, Diegues s'en estime quitte et laisse libre cours à son goût de l'esthétisme. Ceci posé, et passé certaines mièvreries de détail, la narration, d'abord empêtrée et maladroite, gagne en limpidité à mesure que le film avance, jusqu'à ce que le « coup de cinéma » final confère rétrospectivement au film, par les vertus de son arbitraire, sa valeur de cheminement onirique. — J. A.

1 film finlandais

Kapy selen alla (L'Amour libre). Film de Mikko Niskanen, avec Kristina Malkola, Kirsti Wallasvaara. — Epigone tardif de la Nouvelle vague, qui prouve que la liberté des mœurs entraîne la peine des cœurs, et que les vacances en forêt peuvent être fatales aux fragiles finlandaises. On apprend aussi beaucoup de choses sur le camping. Parfois, le montage s'exaspère, et quelques images mentales viennent interrompre les joies du feu de camp. Tout cela reste parfaitement bon enfant. — J.-A. F.

1 film hongrois

Tizezer Nap (Les 10 000 soleils). Film de Ferenc Kosa, avec Tibor Molnar, Gyongyi Buros, Andras Kozak, Janos Koltai. Voir compte rendu de Cannes 67 (Bontemps), dans notre n° 191, p. 45 et critiques dans notre prochaine numéro. — Entre le film de Kosa et « Les Sans espoir » de Miklos Jancso existe, sans parler de ressemblances plastiques évidentes —, une parenté thématique certaine. A savoir une certaine vision pessimiste de l'Histoire qui envisage celle-ci, non pas selon ses dynamismes d'accomplissement, mais sous l'angle fermé de son déjà accompli. Sans aller jusqu'à en induire des constantes de « tempérament » du cinéma hongrois (tendance à la contemplation désabusée, sorte d'antilyrisme, douloureux parce que conquis sur la tentation du lyrisme) ce rapprochement montre l'intérêt qu'il y aurait à tenter comme direction nouvelle de l'analyse du Jeune Cinéma, une définition de ses particularités nationales. — S. P.

1 film japonais

La Guerre des monstres. Film en couleur de Iroshiro Honda, avec Russ Tamblyn. — L'ordinaire structure hondienne se signale par un principe jamais démenti : deux scènes de discussion, une scène de maquettes, deux scènes de discussion, une scène de maquettes, etc. et ce, jusqu'à la destruction ou l'apaisement final. Comme toujours, laideur des scènes de délibération, ingéniosité et charme (parfois) des truquages, faisant d'Honda le lointain héritier du mage Méliès, et rapprochant ainsi l'explosion de la Montagne Pelée de celle du Fuji-Yama. — J.-A. F.

1 film polonais

Gangsterzy i Filantropi (Gangsters et Philantropes). Film de Jerzy Hoffman et Edward Skorzewski, avec Gustaw Haloubek, Kazimierz Opalinski, Wieslaw Michnikowski, Hanna Bielicka. — Avec dix ou quinze ans de retard, nous arrive de l'Est l'aventure sempiternelle du hold-up soigneusement préparé par un « cerveau », mais que deux ou trois fétus de paille suffiront à contrecarrer. Plus original, quoique rappelant des anecdotes françaises vieilles de vingt ans, est le second volet : un minable, pris pour un inspecteur du contrôle économique, touche des « enveloppes » de tous les restaurateurs chez qui il met les pieds pour déjeuner. Quoique probablement conforme à des vérités polonaises, cela paraît désuet, plus sinistre que drôle, et fort laid. Impression pénible de voir du Couzinet vaguement intellectuel. — M. M.

1 film suédois

Kungsleden (Sensuellement suédoise). Film en couleur de Gunnar Hoglund avec Maude Adelson et Mathia Henrikson. Voir « La Suède à Cannes » (Ollier), n° 169, p. 10. — Le titre suédois (« La Piste royale ») plaçait le film sous le lointain patronage de Malraux, ce qui était assez conforme à son ambition (naïve) et à la recherche forcenée d'une « modernité » obtenue à coups de flashbacks et d'images mentales. Le titre français met l'accent sur le signe le plus convenu de la nordicité, ce qui est dans l'ordre mais risque fort d'amener maintes déceptions. Entre ces deux axes, également pauvres, s'étalent de somptueux paysages où se donne libre cours le talent premier d'Hoglund : la veine touristique. — J.-A. F.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Bernard Eisenschitz, Jean-André Fieschi, Michel Mardore, Paul-Louis Martin, Jean Narboni, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

CHARLES TOLLIVER HERBIE HANCOCK CECIL MCBEE ROY HAYNES
JACKIE McLEAN
"it's time!"

GRATUIT ! CET ALBUM DE JACKIE McLEAN AUX ABONNÉS DE JAZZ MAGAZINE

Vous n'ignorez pas que, pour un magazine comme « Jazzmag », un abonné vaut trois acheteurs au numéro. C'est la raison pour laquelle chaque année, est organisée une campagne d'abonnement. A ceux d'entre vous qui, non encore abonnés, voudraient soutenir notre action et encourager nos efforts, nous offrons, ce mois-ci, un microsillon 33 t, 30 cm : Jackie McLean / « It's Time » (Blue Note 4179) avec Charles Tolliver (trompette), Herbie Hancock (piano), Cecil McBee (b) et Roy Haynes (dm). Pour obtenir ce disque et souscrire un abonnement d'un an à « Jazz Magazine », il suffit de découper — ou recopier — le bulletin ci-joint, de le remplir et de l'expédier en même temps que votre paiement (35 F pour la France, 45 F pour l'étranger) à « Jazz Magazine », 8, rue Marbeuf, Paris (8e).

Je souscris un abonnement d'un an à « Jazz Magazine » et je recevrai le microsillon de Jackie McLean.

NOM .... PRENOM ....

VILLE .... DEPARTEMENT ....

☐ Je suis déjà abonné et cet abonnement débutera avec le numéro ...

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le numéro ...

☐ Mandat-lettre joint. ☐ Chèque bancaire joint.

☐ Chèque postal joint. ☐ Versement ce jour au C.C.P. 11880-47 Paris.

